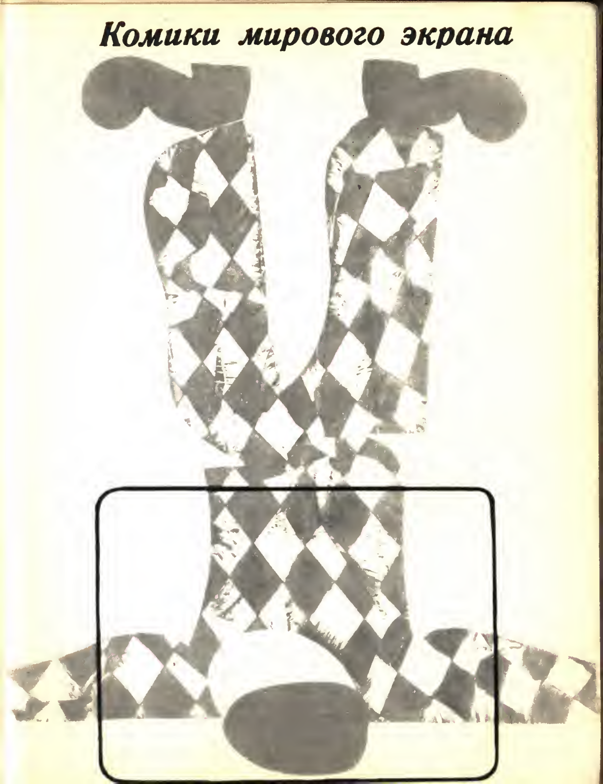
Комики мирового экрана

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
МОСКВА 1966


Комики мирового экрана

Общая редакция и предисловие
Р. ЮРЕНЕВА

Составитель В. С. ГОЛОВСКОЙ

Художники
В. Е. ВАЛЕРИУС
и А. А. СЕМЕНОВ

Эта книга — не история кинокомедии. В ней нет широкого охвата материала, единства исторической концепции.

И это — не портретная галерея знаменитостей. В ней нет полноты и единообразия. Форма, краски, рамки наших портретов различны.

Но это не просто сборник статей разных авторов о всяких артистах.

С чем же сравнить эту книжку?

Парад алле!

Существует в цирке, в этой вековой цитадели смешного, прекрасный, древний и вечно юный обычай. В конце представления все участники, вся труппа проходит парадом перед зрителями. Под звуки торжественного марша, под гром аплодисментов, под взрывы хохота, под крики восторга и возгласы благодарности проходят мастера отваги и смеха, забавы и волшебства, чтобы попрощаться со зрителями, чтобы заманить их на новые встречи.

Парад алле!

Перед вами пройдут по страницам этой книги многие замечательные мастера, чародеи, подвижники, рыцари смеха, приносящие людям радость, отдых, эстетическое наслаждение, бодрость и силу. Их ремесло — не из легких. Их жизненные пути почти всегда были тернисты, подчас трагичны. Но все они осчастливлены высшей наградой — любовью народа.

С незапамятных времен народ любит тех, кто высекает искорки смеха. На доисторических празднествах урожая венчали тех, кто лучше других плясал и пел, подражал животным и иноплеменцам, вышучивал друзей и врагов, передразнивал, переговаривал их. На Дионисийских играх Древней Греции родилось театральное комическое действо, где расходившиеся шутники осмеивали не только правителей, надсмотрщиков, аристократов, но добирались даже до грозных, всесильных богов. Шуты, скоморохи, мимы, жонглеры, дрессировщики, фокусники, песенники-менестрели проходили по тысячелетним дорогам средневековья,

находили пристанища и во дворцах королей, и в замках феодалов, и в харчевнях, и в хижинах земледельцев. Шуты пробирались даже на торжественные религиозные представления, изображая чертей и грешников, даже на церковные паперти, даже в самые храмы — вспомним халдеев в «пещных действах» православной церкви вплоть до семнадцатого столетия. Шуты не щадили имущих власть, отстаивали интересы трудящихся, в сценках, куплетах, репризах выражали народные чаяния, требования, обиды. И народ воспевал забавников и затейников, веселых и смелых людей в сказках, преданиях, песнях. Иванушка-дурачок и бывалый солдат русских сказок, Петрушка кукольных представлений и его родные братья из разных стран — английский Панч, турецкий Карагез, немецкий Гансвурст, — изловчившись, всегда побеждали своих соперников. Народную мудрость Востока заключал Молла Насреддин в свои притчи, пословицы и прибаутки. Шутили и острили все народные герои — от античного грека Одиссея, средневекового англичанина Робина Гуда до американца прошлого века Буффало Билла и словака Яначека, до нашего современника-австралийца Билли Баркера, героя народных анекдотов, описанного Фрэнком Харди.

На сцене театра комедия всегда выражала народный демократический дух. Народен юмор виндзорских граждан и могильщиков Шекспира. Народны маски итальянской комедии дель арте эпохи Возрождения: Бригелла — хитрый крестьянин и Арлекин — веселый, неукротимый. Народны слуги классической французской сцены — Скапен Мольера и Фигаро Бомарше, народны образы умных, смелых, находчивых слуг у Лопе де Вега, Бена Джонсона, Мариво, Грибоедова, Гоголя, Карпенко-Карого.

В постоянном творческом общении с улицей, базаром, корчмой в течение многих веков находятся цирковые клоуны, мюзикхолльные куплетисты. Особенно разнообразны традиции и жанры английских эксцентриков. А. М. Горький вспоминал, как в Лондоне в свободный вечер в маленьком демократическом театрике — мюзик-холле — Ленин заразительно смеялся, глядя на клоунов и эксцентриков, а потом увлеченно говорил об эксцентризме как особой форме театрального искусства: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а интересно!»

На рубеже двадцатого века вечное, ненасытное стремление человечества к образному, художественному осмыслению действительности породило новое, удивительно могучее, массовое, демократическое искусство — кино. И не удивительно, что первым игровым кинофильмом явился «Политый поливальщик» братьев Люмьер, маленький киноанекдот, похожий на газетную юмореску, комическая уличная сценка. Смешное быстрее всего завоевало зрителей для новых зрелищ—иллюзионов, синематографов, кинотеатров. Первыми артистами, завоевавшими популярность в кинематографе, были комики.

Кинокомики! Многие из них — от старейшего, француза Андре Дида, до самого молодого, русского Юрия Никулина, — пришли из цирка, мюзик-холла, варьете. Их сюжеты и персонажи зачастую связаны с анекдотами, передаваемыми из уст в уста, с газетными карикатурами и фельетонами. Кинокомедия, как прилежная ученица, осваивала тысячелетний опыт литературы, театра, изобразительных искусств, не отрываясь от современного народного острословия. И вместе с тем могучие выразительные средства молодого искусства, его волшебная власть над временем, пространством и движением предоставили кинокомикам возможности, о которых не могли и мечтать их коллеги и предтечи на сцене, на эстраде, на газетной полосе. Кино, распространяя одновременно тысячи одинаковых копий фильма, обслуживая зрителей в огромных залах, по

нескольку сеансов в день, дало комикам неслыханные аудитории. И короли смеха, любимцы экрана оплатили свою популярность разнообразием образов, сюжетов, трюков, комедийных жанров.

Они непохожи друг на друга — изящный Макс Линдер и неуклюжий Игорь Ильинский, никогда не улыбавшийся Бастер Китон и вечно смеющийся Норман Уиздом, хитроумный Верих, придурковатый Харпо Маркс и тщедушный Тото. Они несхожи не только внешне, но и по характерам, по методу смешного, по тому внутреннему идейному содержанию, которое несут их образы. Каждый комик представляет свое время, свою национальность. Французская кинокомедия отличается от американской, английская от русской, советской.

Но есть и общее, родовое, объединяющее всех комиков всех стран всех эпох. Это смех. Они смешны.

Что же это за благо, что за богатство, что за радость такая — смех?

Почему люди смеются?

Сказать, что причин столько же, сколько людей, — это, пожалуй, слишком. Но смеются люди и от физиологических причин, от щекотки, например, от ощущения довольства. Смеются от опьянения.

Смеются люди и от радости: при встрече с друзьями, при победе в спорте, при успешном завершении работы. Смеются люди и от более сложных психологических причин: от ощущения свободы, гармонии, силы. От тонкой игры ума, от смелости и неожиданности суждений. Но главное, что вызывает смех, — это несоответствие формы и содержания, несоответствие намерений и достигнутых результатов, чувств и их выражения, внутреннего состояния и внешнего проявления, слова и дела, костюма и возраста, назначения предмета и его употребления. Смешны несоответствия во внешнем виде и поведении людей: люди слишком тучные или тощие, рассеянные или слишком сосредоточенные, неопрятные или слишком прилизанные, словом, не соответствующие общепринятым нормам, правилам и привычкам.

Различные несоответствия вызывают различные оттенки смеха. Мы знаем беззаботный, радостный, веселый смех и смех горький, смущенный, сквозь слезы. Мы знаем оглушительный, безудержный хохот и улыбку, чуть тронувшую уголки губ. Хорошие комики отлично знают все, что может рассмешить человека, разбираются во всех психологических оттенках. Прыжки неуемного Дида вызовут бурный хохот, томление худенького Этекса — легкий смешок, зритель будет смеяться над братьями Маркс, испытывая превосходство над ними, поражаясь бессмысленности их поступков. Различные несоответствия и оттенки смеха рождают разные комедийные жанры.

В быту и в рецензиях, а часто и в научных искусствоведческих трудах комедию называют жанром. Это не верно. Комедия — целая область искусства, состоящая из многих разновидностей или жанров. Разве схожи комедии, скажем, Гарольда Ллойда и Альберто Сорди? Разве к единому жанру принадлежат новые советские комедии «Пес Барбос и необычный кросс» и «Неподдающиеся» или комедии Чаплина «Пилигрим» и «Диктатор»?

Существуют комедии бытовые, героические, эксцентрические, социальные. Существуют так называемые «комические», обычно короткометражные, состоящие из нагромождения трюков, погонь, падений и драк. Существуют трагикомедии, сочетающие смешное с печальным, возвышенным, страшным. Существует множество видов музыкальных комедий — водевили, ревю, обозрения, кинооперетты. Комичными бывают социальные драмы и приключенческие фильмы. Разнообразны формы кинопародий — смешных подражаний эпопеям, драмам, историческим и биографическим боевикам. У всех этих жанров комедии — свои закономерности, но всем зритель предъявляет особые, специфические требования. Область комического многообразна и имеет две основные стихии — юмор и сатиру.

Юмор основан на смехе доброжелательном, одобрительном, радостном, сатира — на смехе обличительном, враждебном, разгневанном. Юмор — утверждает, сатира — отрицает. В жизни и в искусстве четких границ между юмором и сатирой нет. Они переплетаются, сочетаются, оттеняют друг друга. Но различие между ними позволяет комикам показывать свое отношение к явлениям жизни, одно утверждать, другое подвергать критике, высмеивать, отрицать.

Смех ярко выражает позицию человека по отношению к действительности. Поэтому комедия может быть идейна, тенденциозна, может активно участвовать в социальной и политической борьбе.

Не все комики используют эти боевые качества комедии. Братья Маркс, например, сознательно уводят своих зрителей от насущных вопросов жизни, в область абсурда, бессвязного нагромождения нелепостей. Мысли, выраженные Норманом Уиздомом, очень просты, можно сказать — примитивны. Посмеявшись над такими комедиями, получив радость от смеха, мы забываем об их содержании, а зачастую даже не можем сказать, о чем, собственно, они?

Но высокая комедия всегда умна, целеустремленна. Как много сказал человечеству Чаплин о жестокости мира капитализма, о бесчеловечности эксплуатации человека у конвейера, о звериной сущности фашизма. Сколько гнева и презрения выразили советские комики Гарин, Мартинсон, Жаров, Чирков и другие, снимавшиеся в годы Великой Отечественной войны в антифашистских киноплакатах. Как глубока критика человеческой слабости и беспринципности в комедиях с участием Альберто Сорди, Алека Гиннеса, Тати или Этекса. Своими средствами, своим искусством лучшие комики мира борются за мир и прогресс, за счастье всего человечества.

Опыт показал, что из всех фильмов — комедии наиболее живучи. На экраны Франции выходят старые, созданные пятьдесят лет назад картины Макса Линдера, в Соединенных Штатах заново выпускают ленты Китона и Ллойда. Недавно у нас демонстрировалась картина, сделанная из отрывков комедий Игоря Ильинского. Даже самые ранние комедии Чаплина не прекращали своего экранного существования. Однако некоторые комедии и даже комики устарели, вызывают удивление, подчас сожаление, а не смех. Они принадлежали своей эпохе и отошли в историю вместе с ней. Отнесемся же к ним с благодарным уважением. А может быть, и их час настанет и о них вновь вспомнят?

Как по арене цирка, по страницам этой книги пройдут перед вами, читатель, лучшие комики кинематографа разных эпох и разных стран. Мы выстроили их в хронологическом порядке, так как искусство их соприкасалось, предшественники влияли на последователей, ученики использовали, а иногда и опровергали опыт учителей.

Не всех комиков вы увидите. Объемы книг ограничены, а комических фильмов поставлено много тысяч. Вы не встретите в нашем сборнике замечательных русских комиков М. И. Жарова и С. А. Мартинсона, поляка Адольфа Дымшу, венгра Калмана Латабара: очерки о них помещены в уже вышедших сборниках «Актеры советского кино» и «Актеры зарубежного кино». Там же вы можете прочесть об артистах, известных не только комическими ролями, — Н. К. Крючкове, Чарльзе Лаутоне. Не рассказали мы об интересном индийском комике Радже Капуре, умело перенесшем приемы Чаплина и Рене Клера на родную индийскую почву и создавшем образ крестьянского парня—простака, попавшего в шумный и негостеприимный город. Нет очерка о замечательном комике Мексики, любимце всей Латинской Америки — Кантинфласе, создавшем образ находчивого, неунывающего крестьянина — пеона. Не коснулись мы японских, арабских комиков — о них мы почти ничего не знаем, их фильмов не было на нашем экране, а литературы о них почти нет

Не поместили мы очерков о замечательных мастерах советской национальной кинематографии — о С. Жоржолиани, А. Хачаняне, Д. Капке, Р. Пир-Мухамедове, которые ждут серьезных исследований их творчества.
Как нам оправдаться? Вспомнить великого теоретика всего смешного, почтенного Козьму Пруткова, справедливо утверждавшего, что никто не обнимет необъятного? Или выразить надежду, что этот наш сборник — не последний?
В одном мне хочется признаться совершенно чистосердечно. Мы не отважились включить в книжку портреты комедийных актрис. На наших страницах мелькнут имена прелестных партнерш Чаплина и Линдера — Мейбл Норман и Габи Морлей, имя подлинной звезды нашего киноискусства Любови Орловой.
А о волшебнице Янине Жеймо, трогательной Франческе Гааль, об изящной Клодетт Кольбер, черноокой Одри Хепберн, популярнейшей Брижитт Бардо, изобретательной Тамаре Носовой и «патриархессе» советской комедии Фаине Раневской — мы просто-напросто писать не решились. Не нашли в себе смелости. Не набрались опыта. Не собрались с духом.
Вот выпустим сборник про комиков, выслушаем все полагающиеся упреки, обвинения и советы, а потом, быть может, рискнем.

Кто же это — мы? Мы — это советские киноведы, кинокритики. Рядом с глубоко любимыми и почитаемыми нами комиками мы выходим на арену этой книги, стараясь скрыть волнение, держаться молодцом, не выказать страха. Мы — критики разных привязанностей и поколений. Брошюра старейшего из нас Эдгара Михайловича Арнольди «Комическая в кино» вышла еще в 1928 году, когда недавно окончившие киноведческий факультет ВГИКа Т. Хлоплянкина, Ю. Богомолов, М. Кушниров, А. Волков еще и не родились. Себе на помощь мы призвали наших друзей: польского кинокритика Зигмунта Калужинского и чешского журналиста Габриэля Лауба — с ними веселее!
Итак, парад-алле! Знакомьтесь с комиками от Андре Дида до Юрия Никулина, с рыцарями смеха от начала двадцатого века до наших дней.

Р. Юренев

Андре Дид

Погоня за париком — 1905
Буаро наелся чесноку — 1906
Буаро — король воров — 1907
Кретинетти на балу — 1909
Штаны Кретинетти — 1910
Кретинетти-гипнотизер — 1911
Грибуй становится Буаро — 1912
Буаро-кирасир — 1913
Буаро добывает жену — 1913
Кретинетти и бразильские сапоги — 1914
Кретинетти боится цеппелинов — 1914
Механический человек — 1921
Тао — 1923
Фи-Фи — 1925
Мисс Хелиетт — 1927

ТАО

В начале века молодой артист Андре Шапюи, сын мелкого государственного чиновника, примерный ученик классического лицея, прервавший учебу после внезапной смерти отца, приехал в Париж. Он прибыл на Лионский вокзал вместе с толпой юрких левантинцев, разбогатевших виноделов и рестораторов с юга, направляющихся в Париж рассеяться. И когда наемные экипажи с притихшими провинциалами умчались к площади Бастилии или по Аустерлицкому мосту на левый берег осматривать Пантеон и мануфактуру гобеленов, Андре Шапюи отправился на поиски недорогой гостиницы, подсчитывая, не поглотит ли она львиную долю его скромных сбережений.

И потянулись для него дни поисков работы, мучительно похожие друг на друга. Его маленькое птичье лицо с длинным массивным носом и непропорционально широким ртом, делающимся еще шире от неизменной добродушно-смущенной улыбки, примелькалось на актерских биржах. Несколько месяцев он играл в популярных труппах пантомимы «Прайс» и «Омер», и наконец ему повезло — Андре Шапюи был принят в самый известный мюзик-холл Франции — «Фоли-Бержер», этот слегка аристократизированный ярмарочный театр, куда приходили поглазеть на феноменального человека без рук, на силовые упражнения атлетов, полюбоваться ловкостью гимнастов и танцоров, послушать песенки в исполнении всемирно известных артистов.

Плебейское имя Андре Шапюи плохо гармонировало с рассчитанным на международную клиентуру мещанским блеском прославленного мюзик-холла, и актер сменил его на более изысканное — Андре де Шапе. Видимо, малоизвестному комику было неуютно на огромной сцене «Фоли-Бержер», в представлениях, не связанных единым сюжетом, где нельзя было прикрыться авторитетом режиссера или раствориться в хитроумных перипетиях ловко сколоченного сюжета. И, добросовестно выполняя прыжки, забавная неуклюжесть

которых была результатом упорной тренировки, получая пинки и неловко падая в комических сценках, он понимал, что он не популярен, что его номера, считавшиеся проходными, не обладают сенсационностью, способной взорвать холодное любопытство зала и заставить восторженно защушукаться переполненное фойе. Вскоре он перешел в театр «Шатле». Для Андре де Шапе это означало не только переход на другую работу — с улицы Рише у бульвара Пуассоньер к набережной Сены. Это был важный шаг в творческой биографии, ибо актер избирал принципиально иную форму зрелища — театр феерий, где появляются феи и духи, где стулья превращаются в лестницы, постель — в ванну с холодной водой, где вдруг оживает мавр с ресторанной вывески и начинает опустошать стаканы клиентов, где жареные голуби неожиданно влетают в рот нарисованного на стене Гаргантюа, где герои погружаются на дно моря и сражаются с фантастическими чудовищами. Феерия была реальным доказательством существования чудес, возможностью за несколько прозаических су погрузиться в фантастический мир, где все невероятное становится обыденным. Но в эпоху беспроволочного телеграфа, первых автомобилей, завоевывающего мир электричества сами создатели уже трактовали феерию достаточно несерьезно, как бы дружески подмигивая зрителю-соучастнику, не верящему в старомодную романтику таинственных превращений.

В те годы работа в «Шатле» неминуемо приводила в кинематограф. Завсегдатаем театра был господин в подбитой лисьим мехом шубе с каракулевым воротником и в безупречном цилиндре, любивший в своих фильмах гримироваться под дьявола и получивший у историков кино прозвище «Мефистомельес». Существуют указания, что Андре де Шапе был знаком с Мельесом и приезжал в его «ателье поз», но доказательства у нас имеются только косвенные.

Встреча с другим театралом кажется более вероятной. Бывший машинист сцены Люсьен Нонге приходил в театр вербовать статистов для студии «Патэ».

Двадцать пять франков — дневная плата актера на студии — оказались убедительным аргументом, и Андре де Шапе, ставший к тому времени Дидом, в 1905 году в толпе статистов бежал за париком лысого старика, который похитила для ей одной ведомых нужд какая-то птица. Эта веселая, стремительная, кувыркающаяся «Погоня за париком» стала его «боевым крещением» в кино.

Первым значительным успехом Дида была серия «Буаро», что в переводе означает «Пьянчужка». Фильмы серии длились всего лишь семь-десять минут. Дида размеры не интересовали, потому что сюжета, истории в его лентах практически не существовало. Была только четко выраженная в названии фильма цель, для достижения которой приходилось производить массу движений, куда-то бежать, через что-то перепрыгивать, падать, вмешиваться в яростные потасовки, от кого-то удирать, опрокидывая все на своем пути. Добивался ли герой своей цели или нет — зрителей это не интересовало, они не задавались философскими вопросами, а Буаро... Буаро был счастлив от представившейся возможности разрядить свой бурный темперамент. На экране он появлялся то в немудреном костюме мелкого клерка, то в расшитой шнурами форме скаута, то в огромной меховой шубе шофера. У него не было традиционных, раз навсегда закрепленных атрибутов одежды, ставших впоследствии неотъемлемой частью облика комических масок, таких, как котелок и разношенные ботинки Чаплина, канотье и очки Гарольда Ллойда или брюки на помочах Эла Сент-Джона. Создаваемых Дидом персонажей родила, пожалуй, лишь лихорадочная одержимость движением, простодушная и потому заразительная радость человека, испытывающего упоение собственным динамизмом. А хаос, создаваемый Буаро в тесном экранном простран-

CINEMA

стве, только подчеркивал чувство обретенной свободы. В любое, даже самое обычное с точки зрения житейской логики действие Буаро вкладывал столько темперамента, добавлял такое количество самых невероятных жестов, умудрялся выполнить его таким немыслимым образом, что действие это приобретало характер поистине фантастический. В картине «Буаро — король бокса», одеваясь, он влетал в брюки, вертясь на неизвестно откуда взявшейся трапеции; рубашку он не натягивал на себя, а вползал в нее, как в рыцарский панцирь. И в этой атмосфере неистовых алогизмов даже трюки вроде разросшейся головы или человека, расплющенного в тончайший лист, казались естественными и легко объяснимыми.

Основанный на эффекте неожиданности, неожиданности ничем не оправданной и необъяснимой, этот юмор явно выдавал своих родоначальников — мюзик-холл и феерию. Здесь не было места ни для водевильной запутанности ситуаций, ни для психологической разработки характера героя. Экранный Буаро продолжал орнаментировать волшебной магией и акробатикой свои нехитрые сюжеты, словно он находился на сцене мюзик-холла.

В «Первых шагах шофера» можно было обыграть эффекты головокружительной езды на лишенном управления автомобиле, в ленте «Буаро переселяется» — максимально использовать возможности переезда на новую квартиру для создания на экране истинной вакханалии разрушаемых вещей. Забавная лента «Буаро — король бокса» рассказывает о том, как наш тщедушный, всеми притесняемый герой, молниеносно научившись боксировать, так избивает своего обидчика, что голова того распухает до невероятных размеров.

Вот почему клиентура «Шатле» могла

спокойно перекочевывать в темный зал кинотеатра, — там ее ожидало знакомое, близкое, издавна полюбившееся ей искусство.

Так, испытанные многолетней практикой феерий комические гэги Дида быстро сделали его имя популярным. И когда туринская кинофирма «Итала» искала во Франции очередную кандидатуру, она ни минуты не колебалась между создателем обожаемого всеми Буаро и тогда еще малоизвестным Максом Линдером.

В знаменитый на всю Европу своим искусственным шелком Турин Дид приехал, имея в кармане контракт, по которому он должен был ставить один фильм в неделю. Они появлялись с регулярностью традиционного воскресного приложения к газете и расходились по всему миру. Постоянный герой этих лент еще более динамичный, чем Буаро (ведь это Италия!) получил кличку Кретинетти. Грибуй, Беончелли, Джим, Торрибио, Санчос — вот лишь некоторые прозвища, под которыми Дид был знаком публике разных стран. Его ленты проникли и в Россию. В фирме Ханжонкова, прокатывавшей иностранные картины, руснфицировали звучную итальянскую кличку «Кретинетти», назвав вечно падающего, терпящего любовные неудачи, спасающегося от полисменов и ... никогда не теряющего оптимизма тщедушного человечка Глупышкиным. Можно предположить, что фильмы с Дидом попадали к нам и раньше, можно предположить, что он был тем самым, упоминающимся в каталогах Патэ, Иваном Кривоногим, который неизвестно куда и зачем нес широченную доску, сметая ею все на своем пути. Точно известно только, что имя «Глупышкин» в кинематографической прессе впервые появилось в апреле 1909 года и что именно тогда «Андрей Дид, по сцене Глупышкин, подвизающийся на синематографических подмостках Италии», получил права гражданства в галерее любимцев русской публики. Он был самым непритязательным в этой галерее и не претендовал на восторженное поклонение, выспренние стихи и научные трактаты.

Дид очень старался. С завидной регулярностью выпускал свои крохотные фильмики, приносившие фирме изрядный доход, непрерывно придумывал новые и новые сюжеты, чтобы не останавливалась все перемалывающая машина производства, изобретал трюки, два из которых стали его любимыми, если судить по частоте повторения, — головокружительный прыжок под облака и проламывание стены в стремительном движении.

А тем временем капризный законодатель кинематографической моды Париж уже рассылал по экранам мира своего нового полномочного представителя — Макса Линдера, а рекламные анонсы итальянских кинофирм спешили объявить о восхождении еще одной звезды, о появлении нового комического простака — Пренса Ригадена. Поняв, что быть первым в обойме второстепенных французских комиков, наводнивших Италию, не значит быть действительно первым, Дид едет в Париж, увозя с собой приятные воспоминания о туринских успехах и очаровательную партнершу — Валентину Фраскароли.

Дида встретили достаточно торжественно. Патэ сразу же предложил контракт: значительность этого факта была отмечена выпуском специального ролика, изображавшего возвращение комика из Италии.

Дид начал работу с того, что из Кретинетти снова превратился в Буаро: французское прозвище наряду с павильонами, декорациями и киноками́рами являлось собственностью фирмы.

В новой серии «Буаро» появляется мотив сна. Опьянение безудержным движением, из-за которого Дид, видимо, и получил

ПОЛИДОР

ТАО

свое прозвище, казалось теперь публике старомодным. Кинематограф с нахальством юного нувориша, заманивавший известных художников, уже стыдился своего балаганного прошлого, так что феерический юмор Дида мог получить права гражданства только в сновидениях. Участие Валентины Фраскароли усложнило сюжетную схему его фильмов: бездумные и бесцельные погони канули в прошлое, и теперь неуклюжие подвиги совершались лишь для того, чтобы получить улыбку или поцелуй дамы. Выиграв в житейской достоверности, фильмы Дида стали преснее, банальнее, они превратились в сотый или тысячный вариант распространенней-шей в раннем кинематографе коллизии — нежная красавица и завоевывающий ее благосклонность герой.

Лишенный своей чудесной фантастики, втиснутый в узкие рамки инфантильного фарса, комизм Дида зачах. Сразу же после объявления войны призванный в армию, Дид, трясясь в реквизированных генералом Гальени парижских такси, направлявшихся на Марну, или скрючившись в сырых окопах, не чувствовал себя побежденным, был полон замыслов, не понимая, что его время прошло. Эпоха его расцвета бесповоротно кончилась, кончилась вместе с последним фильмом Мельеса, снятым в 1913 году, вместе с вырождением театра «Шатле», директор которого — Фонтане — вынужден был с грустью заявить, что исчезла вера в магию феерий и даже молодежь встречает самые головокружительные трюки скептической улыбкой.

Измученный четырьмя годами окопной жизни, Дид уезжает в Италию, когда-то гостеприимно распахнувшую перед ним двери своих студий. Он приехал в то время, когда итальянское кино напоминало автомобиль, пытавшийся двигаться на уже однажды использованном горючем; обнищавшие продюсеры странствовали по кинематографическим столицам Европы, пытаясь собрать деньги на монументальные фильмы типа «Кабирии», наводнявшие до войны экраны всего мира. Однако

непритязательные ленты Дида, конечно, не могли соперничать с американской кинопродукцией. Снова Диду приходится совершить переезд — последний в его творческой биографии — в Париж. Он вернулся туда совершенно забытым, таким же безвестным, как и в самом начале своей карьеры. У него не было сил бороться, его постаревшее лицо все больше напоминало застывшую маску клоуна. Новое, послевоенное поколение режиссеров не знало Дида, ему пришлось по крупицам восстанавливать прежние связи, напоминать о себе знакомым и ограничиваться работой только в тех жанрах, которые были модны до войны, но по инерции продолжали существовать до сих пор. В 1923 году Гастон Равель, проведший, как и Дид, долгие годы на итальянских студиях, пригласил его сниматься в многосерийном фильме «Тао». Жорж Монка дал Диду эпизодическую роль в экранизации популярной когда-то оперетты «Мисс Хелнетт». Роль была настолько крохотной, что Дид не попал даже в съемочную группу, отправлявшуюся на фешенебельный пиренейский курорт Верне, а затем в Лондон. В «Мисс Хелнетт» он в последний раз появился на экране... Правда, затем ему предложили работать над фильмом «Уличные гимнасты», но фирма не собрала денег, и съемки были приостановлены. Про Андре Дида забыли или просто не захотели связываться с живой кинематографической окаменелостью. Адресный справочник «Весь кинематограф» в начале 30-х годов сообщил, что Андре Дид живет на улице Манен, в нищенском квартале Парижа—Бельвиль. Позднее, получив место реквизитора, он перебрался поближе к киностудии, в Жуанвиль, на берег Марны. Но после 1940 года фамилия его исчезает из адресных справочников. Точная дата смерти знаменитого комика неизвестна. После него осталось несколько фильмов в синематеках, беглые упоминания в истории кино да звучные прозвища, дожившие до наших дней.

В. Михалкович

Макс Линдер

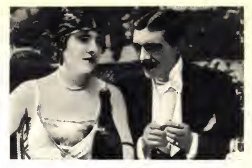
Первый выход гимназиста — 1905
Дебют конькобежца — 1907
Макс-воздухоплаватель — 1908
Макс ищет невесту — 1911
Макс-гипнотизер — 1911
Макс — законодатель мод — 1912
Ох, женщины! — 1912
Макс-тореадор — 1913
Макс ревнует — 1914
Не целуйте вашу служанку — 1914
Макс и сжимающая рука — 1915
Макс и шпион — 1915
Макс между двух огней — 1915
Макс в такси — 1917
Макс идет напролом — 1914
Маленькое кафе — 1919
Священный огонь — 1920
Будь моей женой — 1921
Семь лет несчастий — 1921
Три пройдохи — 1922
На помощь! — 1924
Король цирка — 1925
В компании Макса Линдера — 1963

ПЕРВЫЙ ВЫХОД ГИМНАЗИСТА

МАКС И ЖЕНЩИНЫ

Из рода в род Левьеллы, что из Сан-Лубе в Жиронде, возделывали виноградники. Они знали толк и в красном вине, и в пряной шутке, и в доброй пляске на вечеринке. Но когда молодой Габриэль-Максимилиан решил стать актером — это был скандал, беда, почти семейное бесчестие. И все же мальчик уехал учиться актерству в Бордоскую консерваторию, в восемнадцать лет стал ее лауреатом, играл Мольера и Бомарше, Бонвиля и Ростана. Но и этого ему показалось мало. Словно Д'Артаньян или Растиньяк, он отправился в Париж.

Маленький, очень изящный и стройный, с большими черными глазами и белозубой улыбкой на смуглом лице, он появился в «Амбигю» в маленьких ролях традиционных мелодрам. Лучше всего ему удавались роли мальчишек. Но разве пробьешься в этом амплуа? Приходилось кормиться уроками фехтования, искать приработка в кино. Там платили двадцать франков в день, да пятнадцать франков страховых — если попортишь одежду. Но и в кино его снимали в ролях подростков. Пятиминутная комедия «Первый выход гимназиста» была состряпана за несколько часов режиссером Луи Ганье под присмотром одного из корифеев фирмы Патэ, самого Люсьена Ноиге. Это произошло в июле 1905 года. Успеха особого не было, но и провала тоже. В последующие два года Габриэль Левьелл снимается и в мелодрамах («Яд», «Смерть тореадора») и в маленьких комедиях. Разрываясь между театром, варьете и съемками, он ви-



дит стремительную карьеру комика Андре де Шапе, будущего Дида, прилежно применявшего цирковые антраша и мюзик-холльные трюки в роли пьяницы Буаро, притворявшегося то шофером, то спортсменом, то даже архитектором, но неизменно падавшего, прыгавшего, строившего рожи и преследующего женщин. Нет, эти грубые антраша, этот бешеный темп, эти гримасы, вызывавшие гогот публики предместий, не привлекали Левьелла. Ему мечталось о высоких подмостках «Комеди Франсэз», на худой случай — театра Сары Бернар...

Успех пришел все же с экрана. Согласившись сняться в очередной комедии и приодевшись получше, поэлегантней, Левьелл не сразу понял, что должен играть конькобежца.

Встав первый раз на коньки перед объективом киноаппарата, он делал все возможное, чтоб удержаться на ногах... Но, боже мой! За несколько часов мучений и позора, за раздавленный котелок, порванную визитку и безвозвратно потерянную золотую запонку — он получил лишь двадцать франков без страховых, но зато и бешеный успех, гомерический хохот, новые, все более солидные предложения.

Пришлось подумать о звучном псевдониме. Он был составлен из имен двух самых модных артистов «Варьете» Макса Дирли и Марселя Линдера. В газетах было сообщено, что Макс Линдер одевается только в «Белль Жардиньер» и у светских портных.

ВСТРЕЧА ЛИНДЕРА С ЧАПЛИНОМ. ГОЛЛИВУД 1919 ГОД

НА ПОМОЩЬ!

Так он появился на французском экране — изящный щеголь в визитке и полосатых панталонах, в перчатках цвета свежего масла, в цилиндре, с бамбуковой тросточкой и в ботинках на пуговицах и на высоких каблучках. Его пробор безукоризнен, улыбка ослепительна, манеры самоуверенны и грациозны. Только в больших черных глазах можно подчас уловить разочарование и скуку.

В 1908 году Андре Дид уехал сниматься в Италию. Патэ остался без главного комика. И Макс уверенно занял это место. Ему не было равных.

Среди конкурентов, скачущих, дерущихся, теряющих штаны, размазывающих по рожам грязь и сладкий крем, он выглядел аристократом, чуть ли не королем. Вскоре за ним укрепляется этот титул. Он — Макс Линдер, король смеха, король экрана, король процветающих буржуа.

Когда-то он завидовал театральным знаменитостям. Теперь они завидуют ему! Ни стареющая Сара Бернар, провалившаяся в нескольких фильмах, ни Муне-Сюлли не знали такой популярности. Был театр Сары Бернар. В конце 1910 года на Больших бульварах было открыто кино «Макс Линдер», где почти каждую неделю состоялись премьеры его новых картин.

За десять лет работы, до начала первой мировой войны он выпускает около пятисот короткометражных десятиминутных комедий. Пишет сценарии и режиссирует преимущественно сам. Его герой — студент и бандит, и боксер, и флейтист, и

гипнотизер, и дуэлянт, и фермер, и учитель танцев, и жокей, и повар, и врач, и шпион, и даже тореадор и аэронавт! Но по существу — это один и тот же сюжет. Макс ищет удовольствий, ищет любви. Завистливые конкуренты и ревнивые мужья, дворники, полицейские, отвергнутые женихи, старые генералы и цирковые силачи препятствуют удовлетворению его желаний. Случается — они поколачивают Макса, портят его туалет. Жирное пятно на его визитке вызывает бурю хохота, помятый цилиндр — ураган смеха. Но Макс невозмутим, находчив. Он отряхивается. Он выпутывается. Он спасается. Он обманывает. И, изящно изогнув талию, отставив ножку, небрежно поправляя манжеты (любимейший, прославленнейший жест!), обнимает горничных, аристократок, красоток, толстух, верных жен, продажных девок, даже старух, даже уродин...

Публика ликовала. Французские рантье, богатеющие на русских займах, приказчики и коммивояжеры, армейские офицеры и чиновники всех ведомств буквально молились на Макса. Все казалось им достижимым, все доступным, надо лишь быть вот таким безукоризненно элегантным и невозмутимым.

Когда Макс в 1911 году серьезно заболел, Париж следил за его температурой, словно за курсом ценных бумаг на бирже. Похудевший и погрустневший, Макс нравился еще больше.

От фильма к фильму мастерство Макса Линдера растет. Он охотно, по многу раз повторяет комические ситуации, трюки, гримасы, но неизменно совершенствует их. Его мимика становится все сдержаннее, все тоньше. С природным чувством ритма и меры он распределяет смешные места по всему фильму, нагнетая их силу к финалу, искусно перемежая их паузами, титрами, информационными кадрами. После смешного трюка он как бы замирает, словно слушая с экрана реакцию зрительного зала. Будто дает зрителям отсмеяться. Он знает, что кино — не театр, и не стремится к словесным шуткам, к сценическим квипрокво. Он знает силу крупного плана и детали. Умеет улыбнуться одними глазами, выделить нужный предмет — кошелек, бутылку, платочек, цветок.

С клоунскими антре, с условностью пантомимы, с акробатическими номерами, так беззастенчиво эксплуатируемыми всеми другими комиками, Макс не рискует порвать совсем. Он тоже падает, убегает, пачкается. Но небрежно, изящно, слегка. И достигает смеха тем, что вводит эти трюки в повседневную бытовую обстановку. Он великолепно, до тонкостей знает быт горожан. Его маленькие ленты в конечном счете реалистичны: по ним можно изучать нравы предвоенной Франции.

Успех переходит границы. В Германии, в Испании, в России Макс олицетворяет идеального француза. Изящного, остроумного, непостоянного. Сладко замирают вдовы и гимназистки, невесты и даже благонамеренные супруги всех стран. И Макс отправляется в гастроли к своим зарубежным обожательницам.

В июле 1912 года он выступает в Берлине, где успевает снять четыре фильма. В сентябре вместе с балериной Наперковской он гастролирует в Барселоне, где вступает в бой с быком (настоящим, да, да, настоящим, а не с теленком, украшенным резиновыми рогами, как утверждали завистники!). Значит, Макс еще и герой! И его подвиг, увековеченный в фильме «Макс-тореадор», заставляет хохотать, ужасаться и даже падать в обмороки. Через год он едет в Россию. Санкт-петербургская публика выпрягает лошадей и тащит его экипаж от вокзала до гостиницы.

Когда разразилась война, Макс откликается и на это событие. Со своей новой партнершей прелестной Габи Морлей он выпускает комедии «Макс и сжимающая рука», «Макс и шпион», «Макс и сакс», а затем, как подобает мужчине, герою и патриоту, отправляется на фронт бить немцев, еще недавно предлагавших Патэ полумиллионную неустойку лишь бы заполучить на месяц неповторимого Макса! Но война не водевиль. Потрясший Францию слух о его гибели оказался ложным, Линдер был только контужен. В 1916 году он демобилизуется по непригодности и долго лечится в санатории «Шатель-Гюйон».

В годы войны французская кинокомедия завяла. Пальма первенства перешла к американцам, к Маку Сеннету и его ученикам. К французскому опыту они добавили приемы газетных карикатур, комиксов, юмористических рассказов. Толстый

Роско Арбекль (Фатти), прехорошенькая Мейбл Норман, кривой Бен Тюрпин, угрюмый и грубый Форд Стерлинг захватили мировой экран. А потом комики стали работать большими группами — бестолковая шумливая свора полицейских, стайка кокетливых полураздетых купальщиц. А потом появились подлинные звезды. Трогательно непобедимый Бастер Китон с трагическим, никогда не улыбающимся лицом, худой, вертлявый Гарольд Ллойд в огромных роговых очках, живой и кругленький, как ртутный шарик, Монти Бенкс... Но над всеми ними возвышался поистине великий комик века — маленький чаплиновский бродяжка Чарли, Шарло!

Когда Чаплин ушел из фирмы «Эссеней», директора покинутой фирмы не пожалели полутора миллионов, чтобы заменить его Максом Линдером. И, едва оправившись, Макс пересекает океан.

Привычно шумная встреча. Чаплин дарит ему свой портрет с надписью: «Максу, единственному, несравненному, моему учителю — от ученика». Репортеры умиляются. Голливудские заправилы готовятся окончательно американизировать и этого европейца, прибывшего на поклон Доллару. И Макс приступает к съемкам. Но вместо проектируемых двенадцати картин успевает сделать только три: «Макс едет в Америку», «Макс хочет развестись» и «Макс в такси». Испытанные ситуации и трюки приспособлены к американским пейзажам; учитывая опыт Сеннета, Макс движется энергичнее, комикует усилен-

нее. Но картины проваливаются одна за другой. Публика жестока к потускневшим знаменитостям. Ей подавай новых. Макс тяжело заболевает — и возвращается домой, поверженный и потрясенный. Он не рискует ехать в Париж. Тихий санаторий в Шамони лишь способствует унылым размышлениям о бренности славы.

Но Франция великодушна. Она по-матерински приголубливает артиста. Правда, плохие ныне времена. Довоенные знаменитости еле-еле оправдывают съемочные расходы. В газете «Пари-миди» критик Луи Деллюк презрительно отзывается о французских картинах, называя их «коммерсиальными», хочет, чтобы кино состязалось с поэзией и живописью, ищет в фильмах «фотогению» и превозносит американские фильмы. Правда, Деллюк почтительно написал: «Макс Линдер — величайший человек французского кино. Я его обожаю. Именно он — и притом он один — раньше других добился простоты, необходимой кино... Если лет через десять начнут изучать его фильмы — все поразятся: как много в них заложено!»... Через десять лет... Стоит ли ждать? Нет, надо сейчас же устремиться в бой и все исправить!

И Макс вместе с юным Раймоном Бернаром, сыном известного драматурга Тристана Бернара, экранизирует его пьесу «В маленьком кафе». И французы награждают его аплодисментами. Им приятно вспомнить золотые довоенные времена. Ах, Макс, он почти не изменился! Он по-прежнему очарователен! Да, мы все были

тогда лет на восемь-десять моложе... Но следующая комедия «Священный огонь» не вызвала такого энтузиазма.

И Макс сам, без контракта едет в Америку. Если давать бой, то только там, на территории торжествующих противников. И в течение 1921—1922 годов, независимо от фирм, на свой страх и риск он делает три полнометражных фильма. «Семь лет несчастий» привлекают к нему всеобщее внимание, «Будь моей женой» — неровный, менее уверенный, принимается тоже неплохо, а «Три пройдохи» признаются лучшим фильмом Линдера, пародией не менее поразительной, чем «Три эпохи» Бастера Китона, чем «Кармен» Чаплина. Вспомнив юность, Макс фехтовал не хуже Дугласа Фербенкса и уж был, конечно, гасконцем без техасского привкуса. Американки могли увидеть, наконец, какова она, французская галантность. Темп, ритм, трюки были изящны и ироничны. И только французы, пожалуй, могли оценить, что фехтующий мушкетер оставался все тем же милым фланером довоенных Елисейских полей, что шпага напоминала тросточку, а камзол с бурбонской лилией — визитку с бутоньеркой.

Да, это была вершина творчества Макса Линдера. Критики по обе стороны Атлантического океана ставили его наравне с Чаплином. Вот они стоят рядом на популярной фотографии. Оба с тросточками, в котелках, с небрежной элегантностью закинув ножку за ножку. Линдер опирается на чаплиновский локоток. Оба улыбаются. Чаплин весело, Линдер задумчиво, пожалуй, даже несколько натянуто.

Но, полно, действительно ли они равны? В это время Чаплин уже сделал «Малыша» и «На плечо!» и снимал поразительного «Пилигрима».

Макс в своих комедиях — хозяин жизни, он обходит препятствия.

Чарли — карабкается, срывается, ушибается пребольно.

Макс — свой в обществе. Самоуверен, самодоволен.

Чарли — изгой, бродяга. Он в конфликте с обществом.

Макс — элегантен. Малейшая его оплошность смешит.

Чарли — оборван, одет с чужого плеча, но старается казаться элегантным. Смешит его манера носить отрепье как модные туалеты.

Макс ищет удовлетворения своих прихотей, ищет легкой любви.

Чарли — ищет подлинного, светлого счастья. Его любовь самоотверженна, бескорыстна.

Макс вызывает смех и возгласы восторга.

Чарли — смех и слезы. И искреннее волнение. И мысль.

Макс комик истинно французский.

Чарли — общечеловеческий.

Макс по праву может быть назван великолепным.

Чарли — великим.

Во Францию Макс вернулся триумфатором. Правда, доход с фильмов оказался много, много скромнее ожиданий. Но король вновь воцарился на экране.

Да и кто мог конкурировать с ним во Франции?

Ригаден и Дюран были забыты. Долговязый, тонкий, вертлявый Ригаден, придурковатый и претенциозный, пытавшийся соединить темперамент Дида с естественностью Макса, — теперь вызывает лишь досадные усмешки. И Жан Дюран, клоун-виртуоз, желавший стать антиподом Макса, гиперболизировавший свои трюки, доводивший нелепости до масштабов фантасмагорий, когда из сельского колодца вдруг вылезает целая процессия бородатых, косматых старцев, засаженных туда несколько столетий назад, или когда в обычную парижскую гарсоньерку вдруг входят двенадцать ирландских догов, на задних лапах, в балетных пачках... И это сейчас не занимает!

Лучше дела лишь у третьего конкурента—у толстого Леонса. Он пришел на экран прямо со сцены водевиля. Добродушный простак-буржуа, он любит спокойно развалиться, уютно подремать. Не к этому ли обывательскому благополучию стремится теперь французский буржуа, некогда воспламенявшийся от авантюр и шашен Макса?

В 1923 году Линдер выпускает в сотрудничестве с Абелем Гансом комедию «На помощь!». Не выражало ли это название его попытку призвать на помощь новое, левое, модное, авангардистское кино? Но и Абель Ганс не помог. Немного позднее Линдер призывает на помощь двадцать знаменитых писателей и драматургов, но сюжеты, предложенные ими, или некинематографичны, или дороги. Нет, лучше еще раз тряхнуть стариной, сыграть посыльного от «Максима»!

Макс не хочет сдаваться. Он еще может нравиться. И разве не подтверждение этому — страстная увлеченность восемнадцатилетней красавицы фламандки Элен Петерс? Пускай ее отец почтенный коммерсант и слышать не хочет о зяте-комедианте. Макс похищает девушку и 2 августа 1923 года женится на ней.

Но счастье новой любви сменяется ссорами, подозрениями, мучительной ревностью. Макс увозит молодую жену в Вену и там создает свою последнюю по-венски парадную, но чуть безвкусную, стремительную, но чуть тяжеловесную комедию «Король цирка». Все-таки король!

Ее встречают вежливо. Европейская публика покупает билеты. В Париже Макса Линдера торжественно избирают президентом Ассоциации авторов фильмов. Все-таки президент!

27 июля рождается маленькая Мод (та самая Мод, которая долго не будет знать о своих настоящих родителях, а потом сделает так много для возрождения славы отца: будет разыскивать по всем фильмотекам мира его старые короткометражки, выпустит в 1963 году фильм «В компании Макса Линдера», включающий три его лучших американских фильма). Но и радость рождения дочурки не может развеять мрачность Макса.

31 октября 1925 года супруги Линдер были найдены в комнате на авеню Клебер со вскрытыми венами. Чтобы покончить

с жизнью наверняка, они приняли смертельные дозы веронала и морфия.

Потрясенный Париж проводил своего обиженного короля к могиле на родине, в Сан-Лубе, в Жиронде.

И вскоре забыл.

Триумфально прошли по экранам мира Китон, Ллойд, Пат и Паташон, Ленгдон. Но вскоре забыли и о них. В борьбе со звуковым кино, с цветными мультипликациями Диснея немая комическая лента уступила. Устоял только Чаплин, великий, гениальный Чаплин.

Не принесло триумфа и возобновление комедий Линдера в 1963 году. Публика вежливо посмеялась. Мало кто испытал сладкую ностальгическую печаль. Критики пустились в рассуждения — почему Макс Линдер сейчас смешит меньше, чем Дид, Ригаден и Дюран? И верные внеисторической бергсонианской концепции смешного, решили, что абстрактный, алогичный юмор хорош во все времена, а тонкая, сдержанная, естественная манера Макса связана с конкретной эпохой, эпохой, достаточно крепко забытой.

Да, Макс связан со своей эпохой. И, помоему, в этом бессмертие его искусства. Рядом с юмором в его фильмах живет сатира. Изящно и иронично он высмеял иллюзию «золотого века» рантье, потуги мелких буржуа казаться властителями мира. Они любовались им, видя в нем свой идеал. А мы теперь смеемся над ними порой снисходительно, порой брезгливо.

Р. Юренев

Чарли Чаплин

Зарабатывая на жизнь — 1914
Прерванный роман Тилли — 1914
Новый привратник — 1914
Вечер развлечений — 1915
Бродяга — 1915
Кармен — 1916
Иммигрант — 1917
Собачья жизнь — 1918
На плечо! — 1918
Малыш — 1921
День платежа — 1922
Пилигрим — 1923
Парижанка — 1923
Золотая лихорадка — 1925
Цирк — 1928
Огни большого города — 1931
Новые времена — 1936
Великий диктатор — 1940
Мсье Верду — 1947
Огни рампы — 1952
Король в Нью-Йорке — 1957

Первый фильм с участием Чаплина был поставлен в 1914 году. Последний, в котором он снимался как актер (режиссерскую деятельность, судя по его собственным словам, он собирается продолжать),— в 1957 году. История не знала еще столь продолжительной, прижизненной актерской славы. И слава эта с последней его ролью отнюдь не кончилась. Мир не перестал интересоваться Чаплином. Каждое интервью с ним привлекает внимание миллионов читателей. Когда два года тому назад вышла его автобиография, она была переведена на множество языков и разошлась в огромных тиражах.

Более полувека продолжается в художественной кинематографии эпоха Чаплина. Когда он начал сниматься в Голливуде, этот город был жалкой провинциальной дырой. С тех пор он стал гигантской фабрикой иллюзий и снов, центром промышленности, занявшей одно из ведущих мест в Соединенных Штатах Америки.

Тысячи звезд за эти полвека взошли и погасли на небосводе Голливуда, в том числе и звезд комедии — самой популярной области кино. А звезда Чаплина продолжает гореть негасимым пламенем. Косность и тупость реакционных правителей Штатов изгнали Чаплина из Голливуда, а мир не перестал им интересоваться.

Чем же вызвана, чем обусловлена эта продолжительность эпохи Чаплина в кинематографии? Его необыкновенным мастерством? Да, Чаплин — большой художник, великолепный артист, мастерство которого связано с традициями демократического массового искусства минувших веков — с клоунадой, пантомимой, цирком.

Но сказать, что секрет продолжительности эпохи Чаплина в его мастерстве — значит далеко не полностью ответить на поставленный вопрос.

Детальной и конкретной разработкой сценариев, каждый из которых поражает богатством положений, эпизодов, линий, трюков? Да, Чаплин — замечательный сценарист и режиссер. Некоторые из его сценариев («Огни большого города», «Новые времена», «Диктатор») являются настоящими шедеврами кинодраматургии. Но и этот ответ оставит читателя неудовлетворенным.

«Я могу точно сказать, — рассказывает Чаплин о первых годах работы в Голливуде, — когда у меня впервые появилась мысль придать своим комедийным фильмам еще одно измерение. В картине «Новый привратник» был эпизод, когда хозяин выгоняет меня с работы. Умоляя его сжалиться, я начинал показывать жестами, что у меня куча детей, мал мала меньше. Я разыгрывал эту сцену шутовского отчаяния, а тут же в сторонке стояла наша старая актриса Алиса Девенпорт и смотрела на нас. Я случайно взглянул в ее сторону и, к своему удивлению, увидел ее в слезах.

— Я знаю, что это должно вызывать смех, — сказала она, — но я гляжу на вас и плачу.

Она подтвердила то, что я давно уже чувствовал: я обладал способностью вызывать не только смех, но и слезы».

О том, что фильмы Чаплина представляют собой своеобразное сочетание смешного и трогательного, упоминается во всех статьях, книгах, рецензиях, посвященных его творчеству. Так, может быть, в этом заключается разгадка секрета, о котором мы говорим? Да, то, что он обладает способностью «вызывать не только смех, но и слезы», частично объясняет секрет Чаплина, силу воздействия его искусства. Но это все же не истина, а только одна из догадок на пути к истине.

Какие бы объяснения мы ни предлагали, ни одно из них не даст нам исчерпывающего ответа на поставленный выше вопрос. И для того, чтобы решить «загадку Чарли», необходимо прежде всего ответить на другой вопрос. В чем смысл творчества Чаплина? В чем его пафос?

Как всякий большой художник, он создал свой, особый мир, в котором живет постоянный герой — Чарли, живут, радуются, любят, страдают другие персонажи его фильмов. Каким законам подчинен этот мир? Как движется и развивается его история?

Вспоминая ленты Чаплина, мы почти никогда не вспоминаем отдельных положений и трюков. Разумеется, нельзя забыть его маску (котелок, огромные рваные башмаки, нелепую походку), но мы мгновенно и безошибочно узнаем характер — великодушие, инфантильность, неустроенность, озорное лукавство, легкомыслие. И мы помним не только характер, но и судьбу, постоянную и безжалостную. Мы знаем, что герою Чаплина не везет, что какие бы блага и богатства ни были в его распоряжении, он все равно потеряет их и уйдет, удаляясь от зрителя по пустынной дороге. Иногда у нас появляется ощущение, что мы хорошо, почти интимно с ним знакомы. Он разделил все горести, все беды нескольких поколений людей. Он был бродягой и безработным. Он выступал в роли миссионера и агента «Армии спасения», он ночевал под мостами и в ночлежках, он призван был в армию и долгое время провел в окопах первой мировой войны, он испробовал множество профессий: подметал улицы и стоял у конвейера на огромном современном заводе, был боксером и ночным сторожем в универмаге, работал в цирке и сидел в тюрьме, искал золото и воровал.

Вспоминая фильмы Чаплина, мы вспоминаем его жизнь. Она продолжается из картины в картину, как будто это единая биография вымышленного Чаплином человека.

Конечно, зритель, которому довелось увидеть только один фильм с участием Чаплина, получит достаточно ясное представление о мастерстве и главной теме этого актера. Но подлинный смысл его творчества раскрывается только при сопоставлении всего им созданного.

Образ Чарли и те идеи, которые воплощены в этом образе, в отличие от творчества других комедийных актеров кино, никогда не исчерпываются сюжетом отдельного фильма. Чарли участвует в настоящем, в тех событиях, которые проходят перед зрителем, но ему принадлежит и будущее. Вот почему фильмы Чаплина, как правило, не имеют конца. Много раз повторявшийся финал этих фильмов — уход от зрителя по дороге, куда-то в глубину кадра — всегда означал одно и то же: жизнь этого человека не кончилась, он идет навстречу новым приключениям, новым горестям и радостям. Мы всегда знаем о Чарли больше, чем рассказал фильм, и завершение фильма вовсе не означает завершения судьбы.

Чаплин в совершенстве владеет великим искусством смешного. Это утверждение сегодня звучит банально, вы встретите его в десятках статей и книг, посвященных творчеству актера. Но присмотритесь внимательно к его биографии, попробуйте сопоставить несколько фильмов с участием Чаплина и вы поймете, что слова старой актрисы, присутствовавшей на съемках фильма Чаплина, были совершенно справедливы.

У героя фильмов Чаплина странные отношения с судьбой и с миром. Одушевленная и неодушевленная природа, вещи и люди выступают против него. Сменяются исторические эпохи — все они к нему равно неблагоприятны. Действие фильма «Огни большого города» происходит в

ЗА КУЛИСАМИ ЭКРАНА

КАТАНИЕ НА РОЛИКАХ

ЕГО ДОИСТОРИЧЕСКОЕ ПРОШЛОЕ

эпоху американского «просперити», а он безуспешно ищет работу, пытается собрать деньги, скитается. Наступают годы кризиса, «новые времена», но для Чарли ничто не изменилось. И эти неудачи — результат не только равнодушия, жестокости, несправедливости, бессердечия окружающих его людей. Нет, вода и огонь, земля и небо, камни и травы, улицы города, словно одушевленные существа, относятся к человеку в ломаном котелке и больших рваных башмаках с не меньшей жестокостью и бессердечием, нежели люди.

Подлинного и высокого драматизма достигает этот сюжет ненавидящих и преследующих человека вещей в фильме «Новые времена». Сумасшедший ритм конвейера не дает Чарли вздохнуть ни на минуту, пытается превратить героя в идиота, в жертву бездушной механической силы. Машина, созданная для того, чтобы кормить рабочих (зачерпывать суп ложкой, подносить ложку ко рту), неожиданно портится. Ложка бьет Чарли по зубам, машина хочет заставить его проглотить какую-то случайно отвинтившуюся гайку. Машина сходит с ума!

Каждый из фильмов Чаплина представляет собой своего рода каталог неудач и несчастий. Герой их — человек, рожденный под знаком несчастливой судьбы. Правда, у него с этой судьбой странные отношения.

Он стремится ее обмануть, перехитрить, сплутовать. Он часто хитрит, он способен даже на мелкую кражу. При этом все неблаговидные поступки он совершает во имя трогательной и заслуживающей симпатии зрителя цели. И все же, какие бы усилия ни прилагал он, чтобы перехитрить незавидную свою судьбу, ему это не удается, неудача преследует его, неудача становится законом его существования. Чарли путешествует по жизни в поисках покоя и счастья. Но каждый раз счастье его оказывается мнимым. В фильме «Новые времена» ему удается бежать из тюрьмы и разыскать опекаемую им девушку. Они поселяются в жалкой хибарке где-то на окраине города. Может быть, здесь, наконец, жизнь его превратится из драмы в идиллию. Увы! Домик рушится, все доски, словно сговорившись, стремятся упасть на голову Чарли, сыщики охотятся за девушкой, неудачи и несчастья не хотят оставить Чаплина в покое.

Какая странная комедия! Что же это за комедия, в которой все силы земные и небесные ополчаются против героя, и судьба этого героя становится примером невероятных лишений, катастроф, неудач, несчастий?!

Но у этого неудачника есть свое призвание, свое назначение. В фильме «Малыш» он находит подброшенного младенца, ухаживает за ним, воспитывает его, привязывается к нему всей душой, а когда ребенок подрастает, Чарли возвращает его матери, которая стала знаменитой актрисой и разыскивает своего сына.

В фильме «Новые времена» он — воспитатель девочки, дочери рабочего, убитого во время столкновения забастовщиков с полицией. В «Пилигриме» он спасает деньги скромной и честной семьи от наглого грабителя.

В фильме «Бродяга» (одной из ранних его работ) он спасает от мегеры-хозяйки и ее мужа несчастную, униженную, забитую ими служанку.

В «Огнях большого города» Чарли удается предупредить самоубийство пьяного миллионера. В том же фильме ценой невероятных усилий герой достает деньги, необходимые для операции слепой девушки, которую он полюбил.

Этот неудачник ходит по миру с видом Гарун-аль-Рашида, приносящего людям счастье. Но вот что интересно, что характерно почти для всех фильмов Чаплина: каждый раз эта забота о чужом человеке становится источником его собственных несчастий. Каждый раз, спасая других, устраивая их судьбы, принося им счастье, он тем самым приносит горести и неудачи самому себе. Этот сюжетный мотив совершенствуется и развивается из картины в картину.

Вот он помог девушке избавиться от безжалостно обращавшихся с ней хозяев («Бродяга»). Спасенная девушка знакомится с художником, который пишет с нее портрет. Портрет вывешен на выставке, где богатая дама узнает в нарисованной девушке свою дочь, некогда у нее похищенную. Дама находит девушку и увозит ее. Чарли провожает автомобиль грустным взглядом: ведь это исчезает его счастье. В этом сюжете, как и во многих других, забота Чарли о другом человеке является только толчком, приводящим в движение события, в результате которых герой остается в одиночестве.

Такова парадоксальная и драматическая судьба Чарли. Переходя из фильма в фильм, он не накапливает никакого опыта, не обогащается никакой житейской, обывательской, мудростью эгоиста, не приспосабливается, не становится равнодушным к чужим несчастьям и бедам. Никакие злоключения не способны ожесточить его сердце. Примирение с окружающей действительностью для него принципиально невозможно. Ему чужды корысть, стремление эксплуатировать чужие слабости и пороки, он не хочет быть ничьим господином. Он ничего не нажил и ничего не приобрел, не усвоил ни одного из волчьих законов того общества, в котором ему приходится жить.

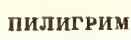
Подкинутый ребенок, за которым ухаживает Чарли, спасение девушки-служанки, слепая цветочница и дружба ее с бродягой—все эти ситуации находятся на грани сентиментального. И, может быть, старая актриса плакала на съемках потому, что ее чувствительное, старое сердце было растрогано этими сентиментальными мотивами?

Но дело в том, что Чаплин никогда не позволяет себе быть сентиментальным. Каждый раз он жестоко и беспощадно снижает трогательность сцены комическими

подробностями, комическим разрешением ситуации. К людям, с которыми встречается Чарли, Чаплин-сценарист и режиссер относится без всякой иронии. Он не высмеивает их, не изображает их карикатурно.

Ирония, смех, остроумие, сарказм Чаплина направлены преимущественно на самого героя. Он иронизирует над маленьким человечком, высмеивает его, даже издевается над его горестями и радостями. Он ни на секунду не дает своему герою забыться, помечтать, подумать, даже увидеть сон. Да и зачем? Ведь во сне Чарли видит те же кошмарные события, которые он только что пережил наяву. Тот же огромный, звероподобный человек гоняется за ним, чтобы избить, и Чарли приходится применять множество смешных уловок, чтобы спастись от преследователя.

Один из советских критиков писал о Чаплине, что все его фильмы строятся на контрасте комического и драматического. Другой — что в его фильмах комическое и драматическое так переплетены, так связаны, что оказываются в близком родстве. Но ведь, когда зритель смотрит фильмы Чаплина, он воспринимает прежде всего комические элементы, Чаплин для публики прежде всего великий комедийный актер. Драматическое начало выступает в его фильмах в форме комического. Эти два начала сосуществуют не по принципу контраста или родства; комическое становится той формой, в которой существует драматическое.



ПИЛИГРИМ

Чаплин переключил комическое в поэтическое, сделал комический трюк элементом высокой поэзии. В его фильмах комическое перестало быть низким, бытовым, грубым, бессмысленным, каким выступало оно в ранних комических лентах, созданных американской кинематографией эпохи расцвета. Оно стало содержательным и значительным.

Есть бродячий и неоднократно использованный в художественной прозе сюжет о комическом актере, который всю жизнь стремится сыграть трагическую роль. Когда ему, наконец, эту роль поручают, он оказывается настолько смешным (он не может не быть смешным, такое у него лицо, походка, фигура, ужимки — он смешон от природы), что публика в самых патетических местах смеется до упаду. Этот актер обречен на комическое, его судьба — быть смешным, но для него самого эта судьба трагична, и свою природу комика он воспринимает как проклятие. Герой Чаплина все время находится в таком же положении. Смешное стало его судьбой, роком, фатумом. Он обречен на смешное, как на страдание. Вот он сидит в ресторане и благодушно затягивается сигарой. В центре зала танцоры исполняют танец апашей. По ходу танца апаш, ревнуя партнершу, бросается на нее, тащит за волосы, чуть не избивает. А Чарли, который немного выпил, кажется, что это не танец, что он обязан вступиться за беззащитную женщину. И он начинает драку с апашем. Все издеваются над ним, его благородный порыв вызывает смех.

Вот он в окопах войны четырнадцатого года. Всем пришли письма, а ему нет ни строчки. Грустный, стоит он за спиной одного из солдат, с волнением пробегающего листки полученного письма. Чарли начинает вместе с ним читать письмо, радуется, когда узнает о веселых событиях, происходивших в чужой семье, огорчается, прочитав о печальных. Но солдат, получивший письмо, вовсе не приглашал его в соучастники своих семейных горестей и радостей; он грубо прогоняет Чарли.

Вот Чарли — безработный. Единственная возможность устроиться — это поступить на службу в полицию. Надев полицейский мундир, он идет в обход и задерживает женщину, которая пыталась что-то украсть с лотка. Она плачет и говорит, что голодна. Чарли растроган. Незаметно он крадет сам и передает украденное женщине.

Он смешон даже тогда, когда пожалел и помог голодному человеку. Смешон потому, что, помогая, он нарушил свой служебный долг и не задержал воровку. Смешон вдвойне, ибо, став полисменом, он одновременно становится вором. Смешное стало его судьбой. Он заключен в проклятый круг несовпадений и несоответствий, каждый раз приводящих его к комическому результату. Противоречия преследуют его во всем, пронизывают всю его жизнь. Противоречия между смешным героем и драматической ситуацией,

между его искренними и благородными внутренними побуждениями и теми объективными результатами, к которым приводят эти побуждения, между его представлениями о жизни и реальной жизнью, между мечтой и действительностью.

Это противоречие стало темой и сюжетом одного из самых замечательных фильмов Чаплина, о котором я уже неоднократно вспоминал, — «Огней большого города».

Пьяный миллионер считает его своим другом и только в пьяном виде помнит, что Чарли спас его от самоубийства. Трезвый, он проходит мимо своего спасителя, не узнавая и не замечая его. Точно так же и для героини фильма Чарли существует до тех пор, пока она слепа. Прозрев, она не узнает его, хотя именно ему обязана своим прозрением.

Представление героя фильмов Чаплина о самом себе и представление мира о нем не совпадают. Однако герой Чаплина вовсе не фантазер, приписывающий себе несуществующие добродетели и достоинства. Он действительно добр и великодушен, готов отдать ближнему последнюю рубашку, спасает людей от несчастий, приносит им удачу. Но мир, в котором он живет, не замечает его, смеется и издевается над ним, обрекает его на тяжелые личные неудачи.

Противоречия пронизывают и характер чаплиновского героя. Попробуйте подыскать определения для его психологических, бытовых, интеллектуальных свойств.

Все они будут противоречить одно другому. Это человек гордый и жалкий, честный и плутоватый, дерзкий и робкий, наивный и хитрый, энергичный и вялый, трусливый и храбрый. Ничто человеческое ему не чуждо. В нем все время идет борьба между мечтой и безнадежностью, рассудком и чувством, долгом и сердцем. Именно эта борьба делает его таким человечным, несмотря на всю условность его маски, таким правдивым, несмотря на всю его фантастичность, таким близким, несмотря на все его комические выходки. Он вдвойне человечен не только потому, что ничто человеческое ему не чуждо — ни слабости, ни достоинства, но главным образом потому, что в борьбе внутренних его качеств всегда побеждает и торжествует высокое и благородное, что образ его подчинен сознанию высокого назначения человека, что он решительно чужд окружающей его житейской прозы, корысти, расчета. Человеческое и человечность — вот смысл и тема образа Чарли, тема творчества Чаплина.

Теперь мы можем ответить на вопрос, поставленный в начале статьи. В капиталистическом обществе, где все человеческое отчуждено, господствующие классы которого бесчеловечны в самом точном смысле этого слова, искусство Чаплина имело и имеет мужество говорить об этом прямо и открыто. Оно напоминает о высоком назначении человека, о человечности как об обязательном, исконном свойстве общества. Я до сих пор не упоминал этого слова, но теперь пришла пора на-

звать его — речь идет о гуманизме Чаплина и его творчества. В этом и заключается секрет продолжительности эпохи Чаплина в кинематографии.

И только в том случае, если мы прочувствуем гуманистический характер творчества Чаплина, поймем идею и смысл образа Чарли как идею скитающейся, ищущей, бесприютной, обреченной на комизм человечности, мы поймем и путь Чаплина к антифашистскому фильму «Великий диктатор».

Чаплин играет в этом фильме две роли — роль маленького еврея-парикмахера и роль фашистского диктатора Аденоида Хинкеля, в котором зритель сразу узнает Гитлера. До поры до времени пути их не пересекаются: парикмахер живет в гетто, Хинкель — во дворце, охраняемый тысячами верных ему бандитов. Парикмахера заключают в концентрационный лагерь, он бежит оттуда, и тогда возникает главная сюжетная неожиданность фильма: оказывается, что парикмахер внешне как две капли воды похож на Хинкеля. Штурмовики принимают его за диктатора, Чарли торжественно усаживают в роскошную машину и везут на многотысячное собрание по поводу присоединения Австрии к Германии. Но, к ужасу собравшихся, он произносит речь против фашизма, в защиту человечности. Обращается он не к штурмовикам, а к находящейся где-то далеко возлюбленной, еврейской девушке Хане, и — непосредственно к зрителю. Он произносит свою речь гневно, яростно, патетично, он обвиняет фашизм, перечисляет его гнусные преступления, зовет на вооруженную борьбу с ним.

Человеческое, воплощенное в образе героя фильмов Чаплина, оказалось лицом к лицу с теми, кто отрицает за ним право на существование. С теми, кто отказался от всего, что было признаком человечности, — от совести, чести, сострадания, гуманности.

Какой смысл, не сразу угадываемый зрителем, увидел Чаплин в возможности одновременно сыграть палача и жертву?

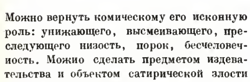
В сюжете «Великого диктатора» использован мотив двойника, древний как сама комедия. Этот мотив служит источником множества ошибок, комедийной путаницы. Неужели именно эти возможности привлекли внимание Чаплина? И да и нет. Ибо в его фильме этот мотив приобрел небывалое и вовсе не комическое разрешение. Казалось бы, все идет как полагается: парикмахера принимают за диктатора, а он трусит, дрожит и все время порывается бежать. Ему оказывают почести, которые он принимает с ужасом, чувствуя, что катастрофа разоблачения приближается с каждой секундой. Все ждут его речи, а он неожиданно отказывается от возможностей дальнейшего развития традиционной ситуации и, вопреки всем принятым в комедийной традиции правилам, обращается к зрителям с речью скорбной и исполненной надежды, суровой и зовущей к борьбе. Комедийная

ОГНИ БОЛЬШОГО ГОРОДА

ситуация разрешается открытой гражданской патетикой. Впервые в истории собственного искусства Чаплин разорвал оковы судьбы, обрекавшей его на смешное, впервые освободился от власти комического. И впервые в истории героя Чаплина человеческое нашло новую форму прямого и мужественного слова. Жертва стала обвинителем и борцом.

Чаплин сыграл в фильме «Великий диктатор» обычный свой образ смешного Чарли, но он отделил о б р а з о т с у д ь б ы. Он сыграл и судьбу, только теперь у нее появились имя и точный адрес. Все, что до сих пор угнетало и калечило героя Чаплина, все безликие и темные силы, обрекавшие его на неудачи и несчастья, все бесчеловечное и враждебное человеку — творцу и труженику — воплотилось в фашизме и в образе фашистского диктатора. И, как только Чаплин вступает с ним в борьбу, он тем самым дает бой своей комической судьбе, року, обрекающему его на комическое. И недаром, освобождаясь от комической судьбы, Чаплин перестает быть немым. До сих пор мы слышали его голос только в фильме «Новые времена», где он пел песенку на «никаком языке». В «Диктаторе» герой Чаплина обрел человеческую речь, высокое, патетическое слово.

Но если герой Чаплина освободился от комического, то он сам вовсе не намеревался от него отказываться. Если герой перестал быть смешным, то нужно сделать смешными те силы, которые до сих пор обрекали его на неудачи и несчастья.



Можно вернуть комическому его исконную роль: унижающего, высмеивающего, преследующего низость, порок, бесчеловечность. Можно сделать предметом издевательства и объектом сатирической злости фашизм и его вождей.

Так Чаплин и сделал. На первый взгляд в эпизодах с фашистским диктатором есть черты, схожие с ранними фильмами Чаплина. Вспомним только, что одним из любимых мотивов Чаплина была борьба с человеком, казавшимся гигантом рядом с хилым, маленьким Чарли. Но Чарли такое сопоставление возвышало, а Хинкеля — убивает. У Хинкеля есть приятель, другой диктатор, Наполони (Муссолини), чья фигура производит почти устрашающее впечатление. И Хинкель, подавленный огромным ростом, зычным голосом, обжорством Наполони, стремится, движимый идиотским и маниакальным честолюбием, во что бы то ни стало сесть выше, чем Наполони, сожрать и выпить больше, чем он. Но Чарли — Давид в борьбе с Голиафом неизменно привлекал симпатии зрителей, а Хинкель отталкивает маниакальным автоматизмом реакций, убожеством характера, одержимого мелкими и низменными страстишками. То же происходит в сценах, когда Хинкель жонглирует земным шаром, когда стреляет в сердце изобретателя непробиваемой ткани или заставляет выпрыгнуть в окно человека, выдумавшего самораскрывающийся парашют. Комическое работает здесь против персонажа. Образ Хинкеля—образ огромной сатирической, уничтожающей силы.

Три последиих фильма Чаплниа — «Мсье Верду» (1947), «Огни рампы» (1952), «Король в Нью-Йорке» (1957) — объедиияет одии общий признак. Приступая к постановке «Мсье Верду», великий актер и режиссер Чарльз Спенсер Чаплин расстался с иеизменным героем всех своих предшествующих фильмов, полюбившнмся нам — Чарли, человеком в нелепых широких штанах, в огромных рваиых ботннках, в котелке, с тросточкой, со смешиой и странной походкой. И, хотя в этих фильмах, еще сохраняются иногда ситуации, отмеченные резко выраженным комизмом, напоминающим его ранние работы, Чаплин отныие выступает не как актер — исполнитель одной и той же роли, одного и того же постояииого образа, но как создатель разиых характеров, разных персонажей.

Господин Верду отличается от Чарли не только костюмом, походкой, повадками, тем, что он неизмеримо больше похож на обыкиовенного фраицузского обывателя, нежели на условную маску вымышленного человека, какнм был Чарли; он отличается от него прежде всего характером, в котором есть цинизм и жестокость, чего никогда не было и не могло быть в образе Чарли.

Верду два с половнной десятилетия проработал помощииком кассира баика, потом оказался выброшеннм на улицу, и с этого момента, перестав быть «маленьким человеком», он становится крупным преступииком. Он знакомится с женщинами, большей частью уже немолодыми, с неустроенной личной судьбой, но обладающих состояннем, женится на них и убивает, с тем чтобы получить наследство. Он ведет себя с этими женщинами как опытный и ловкий соблазнитель, потом убивает их безжалостио и без раскаяння. На суде в последием слове он так рассказывает о себе: «Да, судьба дала мне ум и способиость, н в течение двадцати пяти лет я отдавал нх честному труду, но затем онн перестали быть иужными. Я вынужден был сам придумать себе способ прокормиться... Но поверьте, это была нелегкая жизнь. Я отдавал очень много за то немногое, что брал... Что касается «массовых убийств», о которых говорил прокурор... разве в иашем мире они не прощаются? Разве у иас не готовят всевозможиые орудия массового истребления людей? Разве у иас не разносят на куски ничего не подозревающих женщин и детей, проделывая это строго научиыми способами?»

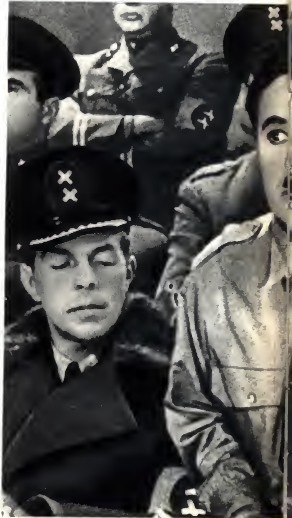
Итак, перед иами действительно преступник, полностью усвоивший идеологию, цинизм, жестокость господствующих в капиталистическом обществе классов, утверждающий в ответ на обвинение в том, что он грабнл и убнвал: «Для меня это было деловое предприятие, бизнес». Но в чем же тогда смысл сатиры Чаплиыа? Какие прнчины заставили его создать этот страниый образ?

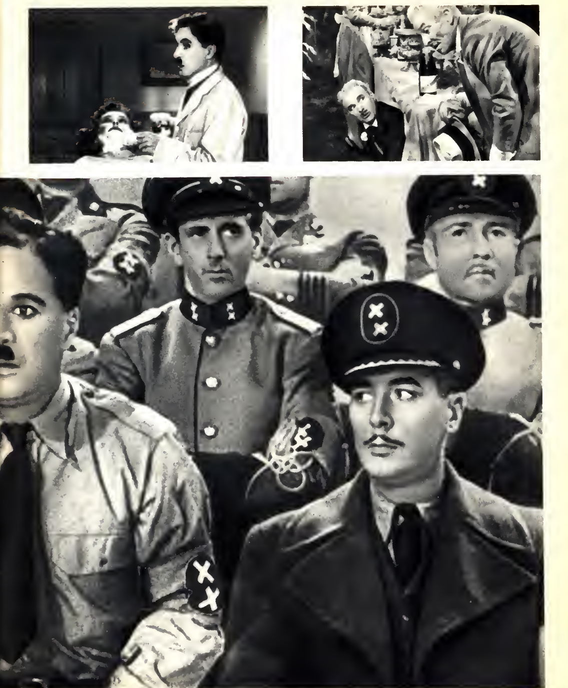
Прокурор, обвиняющий Верду, утверждает, что он «жестокий и циничный зверь», что «он умный человек, и, будь у него здоровые н благородные человеческие ин-

стинкты, он мог бы жить честным трудом». Но мсье Верду не мог жить честным трудом в том обществе, в котором он живет. У него жена с искалеченными ногами, которую возят в коляске, и сын. Жена упрекает его: «...мне иногда кажется, что ты так безнадежно смотришь на все...», — а Верду оправдывается: «Время уж такое... безнадежное, друг мой... Миллионы голодающих и безработных. Нелегко продержаться человеку моих лет». Нет, он вовсе не жестокий зверь, он обыкновенный человек, обыкновенный француз, веселый и жизнерадостный, но вынужденный идти на преступление и рисковать головой, чтобы прокормить семью, которую честным трудом прокормить невозможно.

Таковы волчьи законы общества, в котором живет Верду.

И фильм Чаплина не столько даже сатира на это общество, сколько, так сказать, исследование его законов, история болезни. Комическое здесь не утратило окончательно своей роли, но как бы отошло на второй план. Оно ярче всего сказывается тогда, когда в ходе сюжета возникают недоразумения и случайности, спасающие жизнь одной из намеченных жертв Верду, когда он пытается скрытьсн от женщины, которая может разоблачить его и т. д. Однако, если в предыдущих фильмах Чаплина комическое было формой драматического, то здесь они разъединились, и драматическое не только существует на равных правах, но и преобладает. «Мсье Верду» —





фильм, который ясно показал многогранность таланта Чаплина, широту художественных возможностей актера.

В книге «Моя биография» есть рассказ о нескольких комедийных актерах, мастерством которых восхищался Чаплин. Среди них называет он актера мюзик-холла Фрэнка Тиннея, который «с удивительной легкостью общался с публикой». «Я снова увидел его на сцене,— пишет Чаплин,— несколько лет спустя и был потрясен: муза комедии покинула его. Тинней был так неловок, что я не мог поверить, тот ли это актер. Именно эта перемена в нем подала мне впоследствии идею «Огней рампы». Мне хотелось понять, каким образом Тинней мог потерять живость и уверенность в себе. В «Огнях рампы» причиной была старость. Кальверо, главный герой фильма, постарел, стал чаще заглядывать себе в душу, глубже ощущать свое человеческое достоинство, и это разлучило его с публикой — пропала легкость непосредственного общения.

Перемена в искусстве Фрэнка Тиннея стала не только темой «Огней рампы» — эта тема в какой-то мере характерна и для самого Чаплина. Чаплин, как и Кальверо, постарел и тоже «стал чаще заглядывать себе в душу». Последнее выражение не вполне точно характеризует процесс, происходящий в творчестве Чаплина. Заглядывая себе в душу, он одновременно пристально и зорко присматривается к времени, в которое живет, и к обществу, его окружающему. Я бы сказал, что Чарли, постоянный герой десятков его фильмов, перестал интересовать Чаплина, артист охладел к своему герою. Зато пристальность, с которой он рассматривает общество, увеличилась во много раз. Здесь кроется причина создания «Мсье Верду», а затем «Короля в Нью-Йорке».

Что же касается «Огней рампы», то это фильм-прощание. Самые блестящие эпизоды картины — это эпизоды, в которых Чаплин показывает мастерство клоунов и комиков первого десятилетия нашего века. Сцены, в которых Чаплин необыкновенно выразительно и ярко демонстрирует это искусство (куплеты с дрессированной блохой, последнее представление, в котором принимает участие в качестве его партнера Бастер Китон), стоят на уровне лучших кусков «Золотой лихорадки», «Новых времен», «Великого диктатора». Образ, созданный Чаплином в этом фильме, — не образ Чарли, а тот, или, вернее, те, что ему предшествовали.

Так, в одном из последних своих фильмов Чаплин возвращается к эпохе собственной юности, к эпохе, когда лишь зарождалась его великая слава.

Следующий фильм Чаплина «Король в Нью-Йорке» — злая едкая или, как принято у нас говорить, боевая сатира, направленная против образа жизни, присущего стране, где Чаплин прожил несколько десятилетий. Артист в этом фильме не отказался от своего комедийного мастерства. Однако за каждым комическим

эпизодом встает большая и серьезная политическая тема. Герой фильма, свергнутый с престола король, приезжает в Соединенные Штаты Америки с самыми лучшими надеждами и иллюзиями. Сюжет фильма — история крушения всех надежд и иллюзий. Он оказывается в стране, где царят странные нравы и обычаи, в обществе, объятом страхом (поразительная сцена, в которой самого короля и его бывшего премьера охватывает этот непреодолимый животный страх), где никто не избавлен от подозрительности комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, где самые светлые чувства, даже любовь, исковерканы и изуродованы корыстью и расчетом (история с Энн Кей), где все продается и покупается, где десятилетних детей превращают в доносчиков и осведомителей, где искусство поругано и изгажено (эпизод в кино). В фильм «Король в Нью-Йорке» включены многие горькие эпизоды эпохи жизни Чаплина в США. Я бы сказал, что весь он проникнут горечью, возникшей в душе художника за годы его пребывания в этой стране и сохранившейся по сей день.

Вот слова Чаплина о самом себе, сказанные задолго до переезда его в Европу: «Я люблю трагедию. Я люблю трагедию потому, что в основе ее всегда есть нечто прекрасное. А для меня прекрасное — самое ценное, что я нахожу в искусстве и жизни. С комедией стоит повозиться, если там найдешь вот это прекрасное, но это так трудно...

Я знаю, что с моего фильма «Пилигрим» публика в Европе уходила растроганная до слез. Особенно в этом отношении меня привлекают русские. Я знаю что их менее всего притягивает у меня забавное. И это потому, что в Европе меня рассматривают как художника подлинной жизни».

Мы действительно знаем и любим Чаплина как художника подлинной жизни. Мы всегда знали, что в мастерстве этого комического актера есть глубина и мудрость. Мы всегда ценили и любили его высокое искусство. Для нас не было неожиданности в том, что он оказался нашим другом и соратником в борьбе с фашизмом. Мы знали, что иначе он поступить не может. Для нас нет неожиданности и в том, что Чаплин — один из крупнейших художников мира и ныне занимает почетное место в рядах борцов за мир, за ясное и светлое будущее человечества.

Н. Коварский

Гарольд Ллойд

Двойник одинокого Люка — 1915
Люк купается в роскоши — 1916
Люк смеется последним — 1917
Через забор — 1917
Бей его! — 1917
Пистолеты на завтрак — 1919
Столкновение с Бродвеем — 1919
Одержимые привидения — 1920
Моряк — 1921
Бабушкин внучек — 1922
Наконец в безопасности — 1923
Женобоязнь — 1924
Ради бога! — 1926
Безумие кино — 1932
Осторожно, профессор! — 1938
Сумасшедшая среда — 1947
Комический мир Гарольда Ллойда — 1962

Когда дюжина мастеров заняты одной и той же работой, тринадцатому трудно делать то же самое, но по-своему, по-новому.

Таким тринадцатым оказался Гарольд Ллойд. Он появился в кино, когда цех мирового комического фильма располагал выдающимися, уже прославленными специалистами. Каждый знал свое дело и утверждал свою индивидуальность. Ллойд еще ничего не знал и должен был учиться.

Ллойд принялся за учение с максимальной добросовестностью. Он приклеил себе маленькие усики, как у Чаплина, надел узкий пиджачок и широкие брюки. Своего героя он назвал Одиноким Люком. По экранам прошло больше полусотни коротеньких фильмов об Одиноком Люке в цирке, в лесах Канады, о том, как он женился, и так далее. Но вскоре настал день его последнего приключения.

Дело в том, что Ллойд полюбопытствовал как-то заглянуть в небольшой кинотеатр, чтобы проверить свой успех у рядовых зрителей. Как только на экране появился Люк, сидевший рядом с Гарольдом молодой человек сказал своей девушке: «А-а, этого парня я знаю. Он копирует Чаплина!» Все дальнейшее сразу стало несущественным. Ллойд понял, что Люка надо прикончить и выдумать нечто новое...

Гарольд еще в детские годы уверовал, что станет актером. В десять лет он познакомился с бродячим комедиантом и выступал с ним на подмостках. А немного погодя ему удалось устроиться на постоянную работу в театре — продавцом программ и сластей...

Решающий поворот в жизни Ллойда произошел в 1907 году, когда он в возрасте четырнадцати лет поступил в школу драматического искусства. Да, это был случай редкостного везения, что в Сан-Диего, пригороде Лос-Анжелоса, где в детстве жил Гарольд, открылось подобное учебное заведение.

Не менее существенное событие произошло в 1913 году, когда в поисках экзотики в Сан-Диего забрела постановочная группа фирмы Эдисон. По ходу съемок потребовались статисты, и режиссер обратился в местную драматическую школу. Так Гарольд вместе с несколькими учениками впервые очутился перед объективом.

С этого дня можно начинать исчисление кинематографического стажа Ллойда. Ему было тогда двадцать лет. Он считал себя штатным жрецом величественной Мельпомены и пренебрежительно поглядывал на балаганный кинематограф. Наверное, в силу этого обстоятельства его первое появление на экране в виде украшенного перьями индейца не вызвало сенсации. По правде говоря, его просто никто не заметил...

Карьеру на сцене можно было сделать только с помощью театральных антрепренеров, напористых агентов, денежных тузов. А Гарольда никто не знает, никому он не нужен. Но он не отступал. Если нельзя попасть в театр, остается кино.

НАКОНЕЦ
В БЕЗОПАСНОСТИ
МОРЯК

Ведь там тоже работают актеры... И он направился в Голливуд.

Ллойд явился на студию Эдисона и с апломбом заявил:

— Я уже снимался у вас и теперь снова могу предложить свои услуги!

На студии удивились, но дали поработать несколько дней статистом. После этого Ллойд с поразительным упорством добивается участия в других съемках. Наконец ему посчастливилось устроиться статистом на студию «Юниверсл» за пять долларов в день. Но счастье оказалось недолгим. Вскоре статистам снизили оплату до трех долларов. Ллойд, с таким трудом добившийся скудного благополучия, был крайне возмущен. Как свободный гражданин самого демократического государства, он организовал статистов, заявивших о своем отказе работать по сниженной расценке. Дирекция внимательно отнеслась к их протесту, признала отказ уважительным и... выгнала всех со студии. Пришлось все начинать сызнова.

Ллойд потерял постоянный заработок, но зато приобрел верного друга. Хэл Роч тоже был статистом, но он мечтал не об артистической карьере, а о режиссуре. После злосчастной забастовки они вместе обивали пороги студий, цепляясь за каждую возможность заработать. Набрели они как-то на никому неведомую студию, выпускавшую комедии с участием животных. Гарольду удалось сыграть там несколько ролей четвероногих персонажей. Славы они ему не стяжали.

По доброй, старой американской литературной традиции в решающий момент умирает богатый дядюшка и оставляет герою повествования наследство, чтобы тот мог выбраться из затруднительных сплетений сюжета. Когда Хэл в один прекрасный день объявил, что получил наследство, Гарольд подумал, что его друг, насмотревшись голливудских «вестернов», ограбил какой-нибудь придорожный кабак. Но, узнав, что наследство составляет всего лишь две сотни долларов, поверил в его истинность.

Друзья решили вложить полученный капитал в собственное кинопроизводство. На первый фильм они израсходовали 200 долларов, а продали его фирме Патэ за 850. Солнце, заменявшее им на съемках осветительные приборы, имело одно неоценимое достоинство — за его свет не надо было платить. Бесплатными декорациями служили аллеи парков. А роли исполняли они сами, на ходу гримируясь и переодеваясь для каждого эпизода.

— Мы нанимали оператора, — вспоминал впоследствии Ллойд о своих первых фильмах, — и отправлялись в парк. Усевшись на скамейку, мы с Хэлом начинали развивать сюжет. Скажем, в парке сидит прелестная девушка с пожилым джентльменом... Ну, а дальше что? Дальше появляется прохожий. Он подмигивает красавице, и та идет с ним. Конечно, пожилой джентльмен негодует, протестует. Прохожий затевает драку и кидает джентльмена в пруд. Прекрасно! Снимаем эту сцену, а

потом придумываем еще что-нибудь... В четыре дня фильм готов.

Получив деньги за свой первый фильм, друзья смогли приступить к работе над следующим уже на расширенной основе. Новое кинопредприятие завертелось. Но дружба дружбой, а бизнес есть бизнес. Собственником денег был Роч, и он платил Гарольду, своему партнеру, только пять долларов в день, как заурядному статисту. Ллойд возмущался, требовал прибавки за исполнение главных ролей. Но Хэл оставался непреклонным, уверяя, что деньги нужны для расширения производства, и он не может прибавить ни одного цента. Со своей сотней долларов он почувствовал себя маленьким капиталистом. Так у друзей возникли своего рода «противоречия между трудом и капиталом». И, поскольку производственные отношения составляют материальную базу, на которой вырастает идеологическая надстройка, у Ллойда зародился «классовый протест». Он разругался с Рочем и ушел от него. Теперь положение Ллойда было несколько лучше, потому что у него за плечами были фильмы, в которых он исполнял главные роли. Его принял сам основоположник американской «комической» Мак Сеннет. Но радости в этом было немного. На знаменитой Кистоунской студии, где начинал великий Чарли, среди опытнейших и известнейших комиков, Ллойд мог рассчитывать только на второстепенные роли. Поэтому, когда Роч со своим производством сумел войти в такую солидную

фирму, как Патэ, Гарольд охотно последовал за ним, выговорив себе пятьдесят долларов в неделю. Таких денег ему еще никогда не платили — почти вдесятеро больше, чем статисту. Но это было раз в двадцать меньше, чем заработок самой крохотной «звездочки»... За эту сумму актер должен был выступать с постоянным персонажем, повторяющимся из фильма в фильм. Тут-то и родился Одинокий Люк. После долгих мытарств Ллойд подошел к началу артистической карьеры!

Одинокий Люк стал первым шагом к осуществлению заветной мечты, взлелеянной с детства. Теперь наступил самый решающий момент: отбросить Люка и найти другой образ, который мог принести успех на всю жизнь, или... провал. «Тринадцатому» трудно работать по-своему, по-новому. Но он имеет и некоторое преимущество, так как может воспользоваться опытом своих предшественников. Предшественники Ллойда старались придумать для своего героя смешную внешность, костюм, повадки. Они создавали определенную маску. Какая маска привлечет зрителя, окажется для него не менее интересной, чем все прежние? Ллойд при-

НАКОНЕЦ В БЕЗОПАСНОСТИ

шел к смелому и оригинальному выводу, что самой интересной маской явится... ее отсутствие. Простое лицо самого обыкновенного человека, которого можно увидеть каждодневно и повсюду. Не косоглазого, не волосатого, не лопоухого, а с р е д н е г о, ничем не выделяющегося.

— Я хотел ставить такие комедии, в которых люди узнавали бы самих себя и своих соседей, — объяснял Ллойд свой выбор постоянного героя. — Я долго думал: кого мы чаще всего встречаем на улицах, в магазинах, учреждениях? И вдруг меня осенило. Ну, конечно же, очкастых! И я стал Человеком в Очках...

Выдумка Ллойда не была нарочитым оригинальничаньем. В ней содержался большой смысл. Вместо клоунов, чудаков зритель увидел на экране своего двойника. И эксцентрически комичное содержание приобрело черты реальности. Зритель верил герою, симпатизировал ему, ставил себя на его место. Идейное воздействие фильма неизмеримо усиливалось.

Решение Ллойда представить зрителям нового героя без маски и даже без грима, попросту говоря, сделать героем самого себя, встретило решительный отпор дирекции фирмы Патэ. Как?! Прекратить выпуск фильмов с Одиноким Люком, успевшим приобрести известность, и заменить его никому не известным Гарольдом Ллойдом? Это бессмыслица! К тому же много денег истрачено на рекламу!

Однако Ллойд настаивал на своем, а дирекция не хотела соглашаться. Роч метался между ними, уговаривал Гарольда отказаться, а дирекцию — уступить. Время шло, а время — деньги! Фильмы все равно надо выпускать, ведь с Ллойдом подписан грошовый контракт, пусть делает, лишь бы получался товар! И дирекция отступила от Одинокого Люка.

Теперь Ллойду во что бы то ни стало надо было добиться успеха! Он должен был доказать свою правоту и оправдать снисхождение дирекции. Первые два десятка одночастевых фильмов он сделал целиком сам, в порядке самообслуживания: готовил сценарии, придумывал комические трюки — гэги, — режиссировал и выступал в качестве «звезды».

Затраченные усилия не пропали даром. Зрителям понравился новый герой Ллойда, они от всей души хохотали над его проделками и приключениями. Прибыли от фильмов Ллойда увеличивались. Роч принимал все большее участие в постановках, а потом нашлись и сценаристы, и гэгмены, и режиссеры, ставшие постоянными участниками фильмов с Ллойдом.

Мало-помалу герой без маски, «один из нас», обрастал типическими черточками, приобретал индивидуальный характер и определенное положение в жизни. Типаж начинал перерастать в художественный образ, сочетавший «свое» и «общее». Из «кого-то вообще», отвлеченной личности, он, не утрачивая своей индивидуальности, становился человеком наиболее массового среднего круга общества, с желаниями

БРАТИШКА

и привычками, свойственными большинству окружавших его людей.

Гарольд (сокращенно — Гарри), как правило, мелкий служащий, конторщик, продавец, либо учащийся, скромно, по-модному и аккуратно одетый, воспитанный, с пристойными манерами. Добродушного нрава, но не без хитрецы, уверенный в себе, настойчивый, он готов на все для достижения своих целей, стремлений. Герой Ллойда не склонен смущаться и не проявляет чрезмерной стеснительности, что, впрочем, свойственно большинству персонажей американских комедий. Он убежденный оптимист и считает, что на его долю всегда найдется хорошенький кусок. Его не смущают затруднения, невероятные обстоятельства и происшествия, в которые он попадает, сталкиваясь с более сильными, наглыми, грубыми дельцами, жуликами, обманщиками. Он заступится за слабого, поддержит друга, но не в ущерб своим интересам. Надо быть цепким и хватким, гласят заповеди американского образа жизни, упустишь — не поймаешь!

И Гарольд свято соблюдает эти заповеди, подавая пример другим. Ну как не уверовать в этого славного, привлекательного парня, которому в конце концов все так хорошо удается?! Проповедники американского образа жизни утверждают, что в США каждый имеет шанс стать миллионером и президентом. Но ведь блажен, кто довольствуется малым! И Ллойд убеждает, что не так уж много надо для наслаждения жизнью. Жениться на любимой (к тому же имеющей кое-какой достаток), обзавестись своим скромным и теплым гнездышком, быть сытым, одетым, обутым—вот о чем мечтает Гарольд. И каждый зритель, сидящий в зале кинотеатра, думает: «Да ведь он такой же парень, как и я! Почему бы и мне не добиться своего кусочка счастья?»

Судьба Гарольда заметно отличается от доли, уготованной Чарли и Бастеру. Герой Чаплина неудачник. Все вокруг ощетинилось против него, он ничего не может добиться. Почему? Да так устроена жизнь: побеждает богатый, сильный, грубый... Все его лучшие намерения оборачиваются против него, и в финале он остается ни с чем. Герою Китона тоже не везет. Не только люди, но даже вещи не хотят ему повиноваться. Бастер стойко принимает все удары, но он не приспособлен к активной борьбе. Однако своей пассивностью, инертностью, невозмутимостью он хотя и не добивается победы, но все-таки дожидается подходящего момента для достижения своих целей.

Гарольд в противовес им — прирожденный удачник. Конечно, победа дается ему нелегко. Но окружающий мир не противостоит ему. Наоборот, он сам составляет его частицу. Это его мир, здесь он не пропадает! Он бросается напролом, никто и ничто не может его остановить. Надо признаться, его жизнестойкость и напористость отличаются исключительной действенностью. И зритель, даже если его не

прельщают проповеди идеалов мещанского благополучия, невольно поддается обаянию непосредственности и непринужденности Гарольда.

Все это способствовало успеху Ллойда и принесло ему мировую славу. Как и его герой, он сам с необычайной живучестью и оптимизмом преодолел все препятствия, упорно пробиваясь все выше к голливудскому небосклону и наконец взлетел яркой ракетой, расцвечивая свой путь миллионами сверкающих... долларов. Да, наступили дни, когда Ллойд по величине гонораров вырвался на первое место среди самых модных светил мирового экрана!

— Самым тягостным в моей жизни были все денежные дела, — признавался Ллойд. — Было время, когда мне приходилось ссориться со своими хозяевами из-за каждого лишнего доллара, подумывать о самоубийстве оттого, что не мог получить работу, унижаться перед самым захудалым режиссером... Теперь я получаю миллион в год, и люди унижаются передо мною. Это, пожалуй, еще смешнее, чем все мои комедии!

Следует отметить, что актерское искусство Ллойда отнюдь не блистало богатством и красочностью выразительных средств. Он прекрасно владел хорошо натренированным телом, с блеском выполнял акробатические трюки. Живая мимика, предельно лаконичная и доходчивая, необходимая в немом кино, все же была довольно ограничена по диапазону выражаемых чувств. Его приемы подчас оказывались однообразными, повторялись.

Ллойду было далеко до глубины и тонкости искусства Чаплина. Китон, сдавленный маской невозмутимости, намного превосходил его мастерством. Ллойд, в достаточной мере скромный и самокритичный, признавал превосходство Чаплина, которого он считал недосягаемым, и Китона, талант которого называл изумительным.

— Я не хочу себя недооценивать, — говорил он, — но считать себя исключительным артистом никак не могу. Я — просто человек, старающийся развеселить публику. Меня называют славным парнем. Выдающихся людей так не называют!

Фильмы Ллойда отличаются своеобразной драматургией. В них нет никакого особого новаторства: Ллойд продолжал развивать принципы и приемы, сложившиеся в школе Мака Сеннета и его последователей. При всех разговорах о смешных происшествиях в большинстве фильмов не обнаруживается комедийного содержания. Они, пожалуй, скорее относятся к мелодраме с авантюрным оттенком. Пересказ сюжета никого не рассмешит. Вот содержание нескольких его типичных фильмов.

...Бандиты решают использовать бедного молодого человека, безработного, голодного, как свое орудие и предлагают ему забраться в чужую квартиру. Он выполняет поручение, хотя и делает все неумело, с шумом. Увидев на столе еду, он набрасывается на нее, забыв все на свете. Молодая хозяйка обнаруживает его, и он

доверчиво рассказывает ей о своей горестной судьбе. Дальше выясняется, что бандиты хотят овладеть наследством женщины. Они похищают ее, чтобы лишить возможности явиться в установленный срок к нотариусу, состоящему с ними в сговоре. После бесчисленных погонь и драк герою удается спасти героиню. Она благополучно получает наследство, а он — ее руку и сердце... («Вознагражденная добродетель»).

...Юноша страдает от своей боязливости, нерешительности. Бабушка рассказывает ему семейную легенду о предке, превратившемся из труса в храбреца благодаря заветному талисману. Она тут же вручает эту семейную реликвию внуку, чтобы помочь ему избавиться от постыдного недостатка. Уверовав в силу талисмана, юноша набирается решимости, побеждает врагов, добивается успеха и, конечно, благосклонности любимой. А бабушка в финале объясняет, что никакой легенды о трусливом предке и в помине не было. Что же касается талисмана, то это была ручка от старого зонтика... («Бабушкин внучек»).

В американской литературе, театре и кино широко распространен сюжет о молодом человеке, приехавшем из провинции в большой город и добившемся там успеха и богатства. Не уклонялся от него и Ллойд. Гарольд, как полагается, тоже прибыл в большой город. Поначалу весь его успех ограничивается более чем скромной работой продавца в большом магазине, и непохоже, что он сможет сделать там

COLLEGE

блестящую карьеру. Чтобы добиться перелома в своей судьбе, он придумывает рекламный трюк — на глазах собравшейся толпы карабкается по фасаду высокого здания до самой крыши. Так он добивается премии, выдвигается на службе и женится на любимой... («Наконец в безопасности»).

Такого рода сюжеты очень часто встречаются в американском кино в различных драматических жанрах. У Ллойда их можно заметить с первых шагов и на всем протяжении творческого пути. Но, как правило, характер героя-комика, заданный раз и навсегда, остается неизменным. В 1918—1920 годах было выпущено более двухсот короткометражных лент с участием Ллойда. В 1921 году он переходит к постановке полнометражных комедий, в которых более обстоятельно разрабатывается характер его героя. Он показывается в движении, в развитии, постепенно меняется, становится другим. Наглядным примером могут служить «Моряк» и «Бабушкин внучек», в которых видно, как герой под действием ряда обстоятельств освобождается от недостатков. Для кинокомического жанра с его персонажами-масками это явление надо признать редкостным. Ко времени расцвета творчества Ллойда в годы немого кино производство американских «комических» строилось на солидной индустриально-технической базе. Фильмы изготовлялись, как конвейерная промышленная продукция. Но если в массовой продукции господствовала стандартизация, схематичность, то Ллойд старался поддерживать хотя бы иллюзию индивидуального мастерства.

Как полагалось, над придумыванием комических трюков трудились гэгмены — специалисты с особо натренированными мозгами. Они были способны придумывать эксцентрически смешные положения из любого обстоятельства и всякого предмета. Ход мыслей гэгмена был примерно таков: вот цветочный горшок... что с ним можно сделать? Он может свалиться с подоконника на голову прохожему, но это уже происходило в сотнях фильмов... Цветок можно выдернуть с корнями и продеть в петлицу как бутоньерку или использовать в качестве метелки, например почистить запачканный рукав... Корнями вперед он может лететь как метательный снаряд... Горшок можно надеть вместо шляпы или ловить в нем рыбок, как в аквариуме... Кроме специалистов, трюки придумывали все участники постановочной группы, от режиссера до рабочих, устанавливавших декорации. За каждый пошедший в дело трюк выплачивалось несколько долларов. Комические трюки плохо поддаются словесной передаче: их надо видеть. На экране для их восприятия достаточно секунды, а для пересказа требуется много слов. Однако самое беглое ознакомление с творчеством такого комика, как Ллойд, невозможно без упоминания о содержании его трюков.

...Экран затемнен. Только в небольшой просвет виден печальный Гарольд, грустно

НОВОБРАНЕЦ … выглядывающий из-за железной решетки …

выглядывающий из-за железной решетки. Перед ней взад и вперед прохаживается полисмен. Но вот раскрывается вся сцена. Оказывается, действие происходит на железнодорожной станции, а вовсе не в тюрьме, как подумал зритель. Гарольд уезжает и опечален разлукой с близкими. Решетка служит оградой, а полисмен дежурит на станции. Все разъясняется самым неожиданным образом.

В показе обыденных событий эксцентрически нарушаются общепринятые понятия или, наоборот, общепринятые понятия получают эксцентрически неожиданное применение.

...Гарольд спит, уютно свернувшись клубочком, но не в постели, а в выдвинутом ящике комода..

...С огромными усилиями, путаясь в связке ключей, Гарольд безуспешно пытается отпереть дверь. А она, оказывается, и не заперта. Непомерное усилие оказывается ненужным.

...Гарольд голоден. Тщетно выворачивает он карманы в надежде обнаружить затерявшуюся монетку. За большой витриной кафе ему видны обедающие, уставившие свои столики многочисленными блюдами.

Вздохнув, он достает из кармана сверток, аккуратно развертывает и извлекает абсолютно чистую, до блеска обглоданную кость. Поперчив, он крутит ею во рту, пристально глядя через витрину на обедающих. Потом также старательно упаковывает кость и начинает ожесточенно ковырять в зубах зубочисткой, словно в них застряло невесть сколько пищи.

... К Гарольду присоединилась совсем крохотная девочка, такая же бездомная и голодная, с огромной собакой. Внезапно он находит на улице бумажник, полный денег. Они бросаются в магазин и накупают целые кули всякой снеди. Но деньги, которыми Гарольд расплачивается, оказываются фальшивыми. В отчаянии у них опускаются руки — в самом прямом смысле, — и все покупки падают на пол. Большой пакет держит в зубах собака. Она тоже роняет его, приобщаясь к общему огорчению...

...Подвыпивший приятель Гарольда, прислонившись к уличному фонарю, надевает поверх него пальто и оказывается прицепленным к столбу. Гарольд после нескольких неудачных попыток находит самый правильный способ освободить приятеля — с огромным усилием он разрывает пальто снизу до верху по спинному шву...

Такими комическими трюками — вставными киношутками — фаршируется мелодраматическое или авантюрное содержание фильма, благодаря чему оно становится смешным. Сцены, которые в сущности должны были исторгать соболезнующие вздохи или слезы умиления, вызывают безудержный смех.

Ллойд всю свою жизнь посвятил служению смеху. Даже в 30-е годы, после прихода звука, когда большинство прославленных комиков потеряло свою популяр-

БЫСТРЫЙ

ность, Ллойд продолжает сниматься («Гарольд, держись», «Безумие кино», «Осторожно, профессор!» и другие). Последний раз он появился перед камерой в 1947 году в фильме «Безумная среда».

Творческая биография Гарольда Ллойда одновременно трагична, комична и поучительна. Трагична неумолимой властью денег и отчаянием борьбы за существование. Комична необычайными происшествиями на пути к успеху, зависящему от случайностей и ненадежности бытия в голливудском кинорае. Но более всего она поучительна. Судьбу Ллойда пытаются иногда представить как пример торжества американского образа жизни, представляющего каждому равный шанс на счастье. В действительности же его биография подтверждает, что только единицам из миллионов удается выплыть на поверхность, — остальные идут ко дну.

И еще творческая биография Ллойда докаывает, какое важное значение имеет твердая уверенность в правильности избранного жизненного пути и непоколебимая решимость от него не отклоняться. Для этого требуется исключительная настойчивость, вера в свои силы. Эти свойства Ллойд передал и своему герою, наделив его огромным запасом оптимизма и жизнерадостности.

Поэтому фильмы Ллойда способны и сегодня, по прошествии десятилетий, полных катастрофических потрясений, вызывать смех и вселять бодрость. Они привлекательны, как само стремление человека к достижению манящих его целей. Каждый понимает эти цели по-своему, но всем в равной степени нужна вера в их достижимость! И семидесятилетий артист, еще в годы войны закончивший творческую карьеру, недавно снова появился на экранах со сборной программой своих старых фильмов («Комический мир Гарольда Ллойда»).

Э. Арнольди

Бастер Китон

Его брачная ночь — 1917
Ученик мясника — 1917
Воздухоплаватель — 1919
Олух — 1921
Три эпохи — 1923
Шерлок-младший — 1924
Навигатор — 1924
Иди на Запад! — 1925
Генерал — 1926
Сражающийся лакей — 1926
Голливуд-ревю — 1929
Король Елисейских полей — 1934
Робкий молодой человек — 1935
Бульвар заходящего солнца — 1950
Огни рампы — 1952
Вокруг света в 80 дней — 1956
Безумный, безумный, безумный мир — 1963
Человек в пижаме — 1964
Фильм — 1965

СПОКОЙНОЙ НОЧИ, НЯНЯ!

ЗАКЛЮЧЕННЫЙ № 13

«Вместе с немой пантомимой, после безнадежной борьбы и неоднократных попыток «приспособиться», исчез с экранов один из ведущих комиков мирового кино — Бастер Китон». Эти слова польского историка кино Ежи Теплица, конечно, справедливы.

Действительно, появление звука положило конец популярности актера. Уже первый его звуковой фильм, «Голливудревю», разрушил каменную маску Китона. Он понимал это, но все-таки снимался; снимался в третьесортных боевиках, соглашался на второстепенные роли, работал в Англии, Франции, Италии. После войны ему удалось сыграть в «Огнях рампы» вместе с Чаплином и в «Бульваре заходящего солнца» с Глорией Свенсон и Эрихом фон Штрогеймом.

Китон в этих фильмах не изменился: все та же маска, все тот же задумчивый взгляд. Но никто теперь его не замечал. Казалось, невозможно воскресить былую славу замечательного комика. Многие его фильмы пропали или были уничтожены частными владельцами, считавшими, что хранить их не имеет смысла. Словом, Китон был забыт.

Но почему же тогда сегодня старые ленты Китона поражают высоким актерским мастерством и, что самое главное, удивительной современностью его героя.

Дело в том, что комизм Китона гораздо ближе и понятнее нам, нежели зрителям 20—30-х годов.

Тогда особенно популярен был Гарольд

ДНЕВНЫЕ ГРЕЗЫ

СПОКОЙНОЙ НОЧИ, НЯНЯ!

Ллойд — обыкновенный молодой человек в очках и соломенной шляпе, похожий на любого из нас. Ллойд как нельзя лучше соответствовал периоду «проспериди»: оптимизм, ясность цели, простота ее достижения.

Еще более известен был Чаплин. Тот отличался сентиментальностью, лиризмом, добротой. Он постоянно боролся за свое человеческое достоинство, стараясь даже в бедности сохранить пристойный вид. Особенно в 30-е годы, когда многие американцы потеряли работу, свое «место под солнцем», он был удивительно близок им, являя пример мужества и человечности. Китон же никогда не был «как все». Он был исключительным, особенным. Даже его знаменитая деревянная маска — мертвое лицо без тени эмоций — вызывала удивление, недоумение...

Без тени эмоций? Да так ли это? Присмотримся повнимательнее. Китон реагирует и притом очень точно: он боится, удивляется, сердится. Но никогда не улыбается.

Теоретики, изучавшие этот феномен, пришли к выводу, что Китон таким образом хотел добиться контраста между гротесково-фатальными приключениями, в которые попадает герой, и абсолютным отсутствием его реакции. Сам Китон, однако, утверждает, что его маска возникла чисто случайно: «Я до такой степени сосредоточивался на своей актерской задаче, что ничего не знал о выражении моего лица, пока мне не сказали об этом друзья и пока я сам не увидел себя на экране...» Отсутствие улыбки, таким образом, не было эффектным приемом. (Другое дело, что оборотистые продюсеры использовали эту актерскую особенность Китона в рекламных целях, запретив ему по контракту улыбаться не только на съемках, но и в общественных местах: за нарушение этого пункта договора Китон должен был выплачивать неустойку.)

Смотря ленты Китона, мы поражаемся точности замысла, отсутствию лишних деталей, «чистоте рисунка» роли. Там, где другие комики нагромождали гэги, необычные аксессуары, напяливали на себя самые невероятные костюмы, Китон входил решительным шагом и делал только то, что было нужно. Тогда это казалось бедностью, неумелостью; сегодня, когда мы научились ценить искусство сдержанное, точное, немногословное, Китон кажется нам несравненно благороднее своих ровесников клоунов, примитивных и плоских.

Кто-то даже назвал Китона предтечей всемирно известного американского графика Штейнберга, выступившего в 1940 году с серией рисунков, изображавших приключения человека, нарисованного тремя штрихами, с равнодушным лицом и треугольным геометрическим носом; этот грустный, холодный человечек заполнил страницы американской прессы, витрины магазинов, вышел на улицы американских городов. В нем нет места сентиментальности, он с недоверием относится к боль-

шим чувствам, он механистичен, и он смешон именно своей простотой, схематичностью, скованностью. Все это так. И все же он — человек, и он похож на нас. А мы стали похожи на Китона.

Многие сцены его фильмов напоминают математические задачки: сначала они ставят Китона в тупик, а потом он все же решает их — и всегда с поразительной выдумкой и находчивостью. Кто знает, не в этом ли заключается принципиальная разница, делящая Китона от других комиков. Они растяпы, неспособные сделать простейшую работу, и именно их беспомощность вызывает наше удовлетворение и смех (мы бы это сделали запросто!). Знаменитые комики Оливер и Харди в течение получаса экранного времени пытаются внести пианино на второй этаж. Но это им никак не удается. В конце концов они лежат полумертвые, засыпанные клавишами, придавленные разбитым инструментом.

Перед Китоном, по сравнению с его коллегами, стоят исключительно трудные задачи. Он перегоняет паровоз через линию фронта, спасает свою невесту, захваченную разведкой противника («Генерал»). Он должен один перехитрить кровожадную семью южан, пытающихся пристрелить его по законам родовой мести («Наше гостеприимство»). Или, оказавшись на огромном корабле, по ошибке спущенном на воду, он невозмутимо стоит на капитанском мостике плавучей махины, готовит себе на завтрак яичницу в бездонном котле, предназначенном для нескольких сот

моряков («Навигатор»). А сколько препятствий пришлось преодолеть ему в «Трех эпохах» или в «Шерлоке-младшем»!

Это противопоставление очень характерно: пустой трансатлантический лайнер и Китон, не имеющий понятия, как им управлять. Китон и паровоз, беспомощный человек и машина.

Если Чаплин—жертва машины, жертва гротесковой, абсурдной фабрики, то Китон всегда выходит победителем. В конце концов машина оказывается колоссальной игрушкой в руках человека.

Кстати, не следует забывать еще об одной особенности многих лент Китона: об их пародийности.

«Три эпохи» пародируют «суперколосс» Гриффита «Нетерпимость», «Наше гостеприимство» — обычай кровной мести, который процветал в тогдашних «вестернах», «Шерлок-младший» — бесчисленные ленты о похождениях знаменитых детективов... Не надо только преувеличивать пародийный элемент фильмов Китона, публика смеется на его фильмах, даже не подозревая об этом, потому что пародийность для него — вещь второстепенная. Китон верит в будущее, поэтому его сатира обращена в прошлое. Кто-то очень точно заметил, что художники, боящиеся современности, охотно и часто изображают ее, но всегда в виде кошмара: как ужасно выглядит фабрика у Чаплина, как нелепо у Тати в «Моем дяде»! Оба эти комика издеваются над «новыми временами».

ЛЕДЯНОЙ СЕВЕР

ТРИ ЭПОХИ

Зато те, кто их принимает, обращаются к прошлому, но для того главным образом, чтобы его критиковать.

Вспомним, например, сатирический образ Нью-Йорка в картине «Наше гостеприимство». После титра: «На перекрестке Бродвея и 42-й улицы» — на экране возникают две крытые соломой избы да стадо овец, погоняемых флегматичным крестьянином. Или генерал в «Генерале», который заставляет эшелон ехать через мост (сожженный), ибо «моя армия все может», после чего поезд падает в реку с высоты ста метров! А пушка бронепоезда, нацеленная, было, на полуживого Китона, вдруг стреляет в его врагов, так как в последнюю минуту бронепоезд сворачивает на боковой путь!

Можно без конца перечислять выдумки и трюки замечательного комика. Первый из них Джозеф Фрэнк Китон сделал шести месяцев от роду: он упал с лестницы, но не разбился, за что и получил прозвище «Бастер», что в переводе с английского значит крепкоспинный.

Китон — ровесник кинематографа, он родился в Америке 4 октября 1895 года, за одиннадцать недель до того, как в далекой Франции, в Индийском салоне «Гран-кафе», состоялся просмотр первой кинопрограммы. Сын актеров варьете, он с раннего детства жил в атмосфере театра. (И лестница, с которой малыш так удачно свалился, была театральной: из-за отсутствия няньки мать забирала его с собой на работу.) Ничего удивительного,

OFFICE
Adults 40¢
Childern 10¢
DIVANS 50¢
HOW MANY
Adults 40¢
Childern 10¢
DIVANS 50¢
HOW MANY

что в трехлетнем возрасте Бастер уже выступал в семейном эстрадном номере «Три Китона». Многие годы семейство Китонов колесило по Америке с этим номером, пока, наконец, в 1917 году Бастер не получил приглашения сниматься в кино. Его дядя, известный в те годы комик Роско Арбекль, предложил ему заняться совместным производством небольших комических лент, обильно нашпигованных, согласно тогдашней рецептуре, погонями, пинками, падениями и «кремовыми побоищами». В течение двух лет Китон и Арбекль поставили двенадцать таких «двухчастевок», в том числе «Ученик мясника», где Бастер дебютировал как актер, «Его брачная ночь» и другие. Однако в этих и многих последующих лентах Китон неоригинален, он еще не нашел свой образ, свое «лицо».

Лишь в 1921 году в первой полнометражной картине «Олух» (юмористическая история придурковатого сына миллионера) актер находит маску — «мертвое лицо». За короткий период с 1923 по 1928 год Китон создает свои лучшие фильмы «Три эпохи», «Наше гостеприимство», «Шерлок-младший», «Навигатор», «Генерал».

Именно «Генерал», с огромным успехом показанный в 1962 году Французской синематекой, заставил критиков и публику вспомнить о великом комическом

актере. Фильм этот, впрочем, и в 1926 году был признан высшим достижением Китона. По тем временам это была «суперпродукция». Студия предоставила в распоряжение Китона все необходимые средства и полную свободу действий.

Приступая к съемкам, Китон никогда не имел готового сценария. Была тема фильма, придумывались некоторые трюки — остальное рождалось на съемочной площадке.

Каждая сцена снималась до тех пор, пока актеры не «выложились» до конца и пока в камере хватало пленки. Восемь недель — и картина готова. Тогда Китон принимался аа монтаж — и тут уж не жалели ни пленки, ни времени.

Таким способом был создан и «Генерал» — основанная на подлинных фактах хроника одного из эпизодов гражданской войны Севера и Юга.

Во второй половине прошлого столетия паровозы, правда, уже перестали собирать любопытствующие толпы (этот романтический период отражен в первой части «Нашего гостеприимства»), но все еще вызывали восторг и восхищение. Недаром у каждого паровоза было свое имя: «Техас», «Колумбия», «Генерал»...

У машиниста Джонни Грея (Бастер Китон) две великие страсти: паровоз «Генерал» и очаровательная Анабелла. Идет война. Разведка противника похищает «Генсрала» вместе с Анабеллой, находившейся в прицепном вагоне. Джонни бросается в погоню... После бесчисленных

НАВИГАТОР

ГЕНЕРАЛ

приключении ему удается не только спасти паровоз и невесту, но и посодействовать поражению противника.

Китон с удивительной реалистичностью, чуть ли не документальностью воссоздал пейзаж, атмосферу, реалии тогдашней Америки. Тем более смешны парадоксальные приключения героя Китона.

Иначе строится другой известный фильм — «Навигатор». Здесь совершенно необычна ситуация, зато действия героя в высшей степени обыкновенны.

Робкий, нерасторопный миллионер оказывается в открытом море, на корабле, покинутом командой. По странной случайности на корабль попала также любимая миллионера, сердца и руки которой он уже давно и безуспешно добивается. Ну как не воспользоваться случаем и не показать себя с лучшей стороны! И Бастер старается: он и капитан, и матрос, и кок, и стюард, и механик-водолаз. Когда, надев скафандр, Китон спускается на дно и чинит повреждение корабля, он ведет себя совсем по-земному: вывешивает табличку «Здесь работают», чтобы ему не мешали зеваки и прохожие (!); измазавшись, он со всей серьезностью моет руки в ведре с водой. Действия героя нормальны, традиционны, логичны. И только пустяковое обстоятельство, что все это происходит под водой, а не на земле, вызывает непрерывные взрывы смеха. У всех, кроме самого Китона: ведь одному управлять огромным кораблем дело нешуточное! А тут еще нападение людоедов, пытающихся

ОГНИ РАМПЫ

похитить героиню. Неизвестно, чем бы все это кончилось, если бы... не подводная лодка, пришедшая на помощь в последнюю минуту.

Теперь, когда немые ленты Китона переживают вторую молодость, когда участники Венецианского кинофестиваля 1965 года восторженно приветствовали семидесятилетнего неулыбающегося комика, можно смело сказать, что его фильмы не умерли, пережили свою эпоху, что они и сегодня, как сорок лет назад, заставляют людей восхищаться неумирающей силой комедийного искусства.

Сколько бы мы ни смотрели фильмы с участием Китона, мы всегда найдем в них сходство с нашими взглядами, нашими вкусами, нашей сегодняшней точкой зрения. Другие комики смешат нас тем, что им ничего не удается. Китон нас подбадривает, ибо он побеждает. Главное в его лентах — комизм воли, логики, мышления. Вот почему сегодняшних зрителей так удивляет и так радует свежее, нестареющее искусство старого актера, самого современного из великих комиков.

З. Калужинский

Пат и Паташон

Кино, флирт и обучение — 1921
Солнце, лето и студентки — 1921
Он, она и Гамлет — 1922
Среди забавных музыкантов — 1922
Среди детей города — 1922
Наши друзья зимой — 1923
Хороший тон и дурни — 1924
Боксер смерти — 1925
Дон-Кихот — 1926
Сила и красота — 1927
Киногерои — 1928
Поцелуй, пощечина и смех — 1928
Алло, на горизонте Африка — 1929
На постое — 1931
Безбилетные пассажиры — 1937
Пат и Паташон в раю — 1937
В старое доброе время — 1940

В период расцвета датской киностудии «Нордиск» работал там постановщиком трюковых фарсов молодой режиссер Лау Лауритцен. Некоторое время спустя, в 1920 году, когда датская кинематография уже напоминала тонущий корабль, нашлись смельчаки, организовавшие новую фирму — «Палладиум». Ее художественным руководителем и единственным режиссером стал Лауритцен.

И вот в 1921 году в фильме Лауритцена «Кино, флирт и обучение» впервые появились Маяк и Прицеп (так ласково называли их датчане) — долговязый худой Карл Шенстром и толстенький коротышка в огромных башмаках и с утиной походкой, бывший цирковой клоун Харальд Мадсен. С тех пор неразлучная пара начала свое победное шествие по миру. Одна за другой выходили комедии: «Солнце, лето и студентки», «Он, она и Гамлет», «Среди забавных музыкантов», «Среди детей города»...

Успех этой пары был тем более примечателен, что наряду с ними, в одно и то же время, в одних и тех же кинотеатрах завершал свой путь знаменитый Макс Линдер, исторгала зрительские восторги плеяда американских комиков — Гарольд Ллойд, Роско Арбекль, Бастер Китон, не говоря уже о гениальном Чаплине... В отзывах критики и уж тем более в памяти миллионов зрителей настоящие имена Шенстрома и Мадсена не фигурировали. Актеры не обижались. Ведь образы, созданные ими, перешагнули условные границы воображаемого, экранного мира, чтобы стать просто-напросто Длинным и Коротышкой в Англии, Телеграфным столбом и Подпоркой в Швеции, Патом и Паташоном в Германии, Франции и Советском Союзе. Вот так мы и будем их впредь именовать — Пат и Паташон.

Комедийная природа образов, созданных Патом и Паташоном и воспринимаемых как единое неразрывное целое, — в совмещении принципов контраста и повтора. Длинный, угловатый Пат и приземистый, кругленький Паташон контрастируют друг с другом, а меланхолическая натура Пата, благородного и чистосердечного, с его прекрасными, выразительными глазами и грустно поникшими усами оттеняется плутоватым лукавством Паташона, этого большого ребенка с наивно-хитроватыми глазками и огромным, похожим на щель почтового ящика ртом. «Они дополняют друг друга, повторяя одно и то же действие: если чихает Пат, это значит, что сейчас чихнет и Паташон. Если моется Паташон, то сейчас же вымоется и Пат. Но делают они это так же различно, как различны их облики. Пат чихает по-мужицки, громко и честно, так, что от его чиха лопаются подтяжки и дыбом встают усы. После этого Паташон чихает тихонечко и жеманно подносит к носу кокетливый обрывок грязного носового платка. Пат притаскивает огромное ведро воды и моется долго, старательно, увлеченно. Паташона насильно подтаскивают к умывальнику, он окунает только кончики пальцев,

СОЛНЦЕ, ЛЕТО И СТУДЕНТКИ

точно боясь намочить руки. И кончиками пальцев едва касается лица, после чего долго отряхивается и фыркает», — писал в 1927 году критик В. Королевич.

При первой же попытке разобраться в творческом методе датских актеров бросается в глаза полнейшая банальность и традиционность их приемов. Сам принцип комической пары стар как мир и прочно бытует на цирковой арене. Оттуда, из арсенала коверных клоунов и позаимствовали они львиную долю своих незамысловатых трюков.

Происходит поразительная вещь: то, что выглядело бы вульгарно и пошло в любых других фильмах, приобретает новое оригинальное качество благодаря искренней душевности и непосредственности датских комиков. Им словно все дозволено, все прощается, потому что они делают свое дело с удовольствием, с аппетитом, радостно, с чисто детской увлеченностью и энтузиазмом, потому что за шутовской личиной, за грубоватой буффонадой явственно ощущается трогательное благородство «маленьких людей», их открытая и щедрая душа.

Пат и Паташон умеют любить людей, любить жизнь; секрет их обаяния — в человечности, наивной и мудрой, застенчивой и последовательной. Эти образы чем-то сродни героям датской классической комедиографии, их юмор пронизан блестками национального комического гения, помогавшего датчанам в самые трудные моменты их истории.

Уже само общественное положение, сам род занятий героев Пата и Паташона делает их субъектами, враждебными буржуазному окружению. Они — убежденные бродяги, которых вечно манит дорога: скитания — их естественное состояние. Они — отщепенцы, отринутые буржуазным обществом, и это обстоятельство придает их скитаниям особый смысл.

Конечно, было бы нелепостью видеть в них носителей активного и сознательного социального протеста. Но столь же нелепо считать Пата и Паташона просто беспечными искателями приключений, а их поступки — гаерством, озорством, дурашливыми выходками взрослых детей.

Нетрудно заметить, что фильмы Лауритцена, скромные и незатейливые, строятся по одной и той же сюжетной схеме: Пат и Паташон помогают девушке, обиженной толстой, властной ханжой — владелицей усадьбы, отеля или директрисой пансиона. При этом они вступают в борьбу с мещанской благопристойностью, с подлостью и мелочной расчетливостью окружающей среды. Как они ни смешны, они всегда рыцари, всегда готовы защищать слабых, обиженных, обездоленных. И в этом большое гуманистическое содержание комедийных образов, в этом исток их нравственного здоровья и бесконечного оптимизма.

Зрители хохочут над похождениями хитрого Паташона на поприще корабельного кока. Хохочут над отчаянными попытками нескладного Пата справиться с матрос-

ШВЕДСКАЯ РИВЬЕРА

скими обязанностями. Хохочут, когда команда по приказанию выведенного из себя шкипера решает проучить Пата: его обвязывают канатом и швыряют за борт. Захлебывается в быстрых волнах долговязый неудачник. И вдруг — тишина в зрительном зале, та тишина, когда еще болит от смеха живот, а к горлу уже подступает непонятный ком. Когда же наконец вытаскивают на палубу промокшего до нитки Пата и Паташон кладет его голову себе на колени и гладит слипшиеся волосы, и целует, и бросает испепеляющие взоры на матросов, мы испытываем чувство острой горечи. Через секунду вновь начинается каскад очень и очень смешных эпизодов, и мы снова смеемся, но то чувство таится где-то в подсознании и не исчезает. Это происходит не в силу особого драматизма коротенькой сценки, но потому, что вдруг обнажилась трагическая незащищенность героев, весь драматизм их борьбы за человеческое достоинство, в котором им с глумливой ухмылкой отказывают «порядочные».

Иногда, очень редко и очень ненадолго, Пата и Паташона что-нибудь разлучает. В фильме «На постое» их призывают в армию. Поначалу друзей определяют в разные подразделения, и лишь ценой неимоверных усилий им удается соединиться вновь.

В картине «Наши друзья зимой» Пат уныло подметает двор и чистит конюшню, в то время как Паташон, приглянувшийся хозяйке постоялого двора, жиреет на ее хлебах и корчит из себя важного барина. Но проходит несколько дней, и, взявшись за руки, закинув за спину узелки с немудреным скарбом, они уходят от душного, постылого благополучия, едва не стоившего им дружбы, навстречу новым приключениям.

Пат и Паташон нередко ссорятся, с детской горячностью припоминая обиды. Но ссоры их кончаются так же внезапно, как и начинаются. Ведь самое главное, что определяет их отношения, их нравственную силу, — это дружба. В дружбе обретает каждый из них силы жить и бороться, верить в людей и радоваться рассвету, встреченному в пути... Карел Чапек писал: «Они составляют пару, и в этом все их остроумие, юмор, трогательность. Для них это целое мировоззрение...»

Заслуга Лауритцена как подлинного автора и создателя ставших классическими образов Пата и Паташона бесспорна. Что касается собственно режиссерского решения его фильмов, то оно всегда очень просто, подчеркнуто просто и непритязательно. Лауритцен как бы демонстративно отказывается от утонченного изящества изобразительного ряда, свойственного большинству его соотечественников, того формального совершенства, за которым нередко скрывается вялость мысли и ремесленническое равнодушие. Число персонажей комедии сравнительно невелико, суть их ясна и не требует сколько-нибудь глубокого психологического раскрытия ха-

СОЛНЦЕ, ЛЕТО И СТУДЕНТКИ

НАШИ ДРУЗЬЯ ЗИМОЙ

рактеров. Все просто, как в балаганном представлении. Властная мегера-хозяйка, которую всегда играет одна и та же актриса — Ольга Свендсен; влюбленные — веселые и славные молодые люди; несколько хорошеньких девиц, подружек влюбленной. И наконец, чисто эпизодические, по большей части комедийные «отрицательные» персонажи, на фоне которых особенно выделяется «положительность» Пата и Паташона. Вообще о пародийном элементе в фильмах Лауритцена следует сказать особо. Он часто ускользает от внимания зарубежного зрителя, поскольку касается специфически датских явлений. Лишь вспомнив пресловутую серию фильмов «Торговля белыми рабынями», можно в полной мере наслаждаться той ехидной издевкой, с которой в ленте «Алло, на горизонте Африка» пародируется датская мелодрама — в эпизоде, где Пат и Паташон расстраивают козни коварного капитана, намеревавшегося выгодно продать африканскому царьку случайно попавших на борт его корабля девушек. Лишь имея некоторое представление о провинциальных датских труппах, можно понять безжалостную иронию эпизодов комедии «Он, она и Гамлет», повествующих о постановке шекспировский пьесы в захудалом театрике с его гомерической безвкусицей, ходульностью, истерической патетикой и махровым натурализмом.

Лишь один раз Лауритцен, Шенстром и Мадсен выступили в ином качестве, нежели создатели комедий о Пате и Паташоне. Это произошло в 1926 году, когда режиссер осуществил свою заветную мечту — экранизировал «Дон-Кихота» с Шенстромом в роли Рыцаря Печального образа и с Мадсеном как исполнителем роли Санчо Пансы.

Съемочная группа около года работала в Испании, соответствующие эпизоды романа снимались именно в тех местах, где происходило действие; костюмы и реквизит были одолжены в испанских музеях; в массовых сценах принимала участие испанская конница и сотни крестьян; были потрачены баснословные для датского кино суммы. Лауритцен словно взял реванш за столь же баснословную дешевизну своих предыдущих фильмов.

Нельзя не проникнуться уважением к той любовной тщательности, серьезности и вкусу, с которыми режиссер попытался создать кинематографический вариант бессмертного романа Сервантеса. Но по причине ли объективных обстоятельств, обусловленных заведомым бессилием немого кинематографа решить столь сложную задачу (ведь гуманистический, философский смысл романа раскрывается главным образом в монологах Дон-Кихота и его беседах с другими персонажами), или из-за малоудачного сценария фильм стал просто суммой иллюстраций к литературному произведению: порою удачных ярких, талантливых, но... иллюстраций.

Это тем более обидно, что Шенстром и Мадсен всем своим предшествующим твор-

СРЕДИ ДЕТЕЙ ГОРОДА

ОН, ОНА И ГАМЛЕТ

чеством были внутренне подготовлены к исполнению главных ролей в экранизации «Дон-Кихота». Они развили и сделали доминирующей тему трагического несоответствия своих героев принципам мертвящего практицизма и духовной нивелировки, характерным для буржуазного общества, — тему, которая исподволь, но постоянно звучала в их комедиях о Пате и Паташоне. И, хотя фильм не стал победой режиссера и актеров, он свидетельствовал об их огромных потенциальных возможностях и многое обещал.

К сожалению, этим обещаниям не суждено было стать реальностью. «Дон-Кихот» имел настоящий успех только в Испании. Зрители же всех других стран, а следовательно и коммерческое руководство студии «Палладиум», не хотели расставаться с Патом и Паташоном. Актерам пришлось вновь облачиться в ставшие знаменитыми куцые пиджачки бродяжек.

Когда настала пора звукового кинематографа, Пат и Паташон заговорили. Заговорили, конечно, на датском языке, и это резко снизило их международную популярность. Впрочем, дело было не только в языковом барьере. Случилось неизбежное: не заботясь о постоянном развитии и обогащении раз и навсегда найденной комедийной формулы, не заботясь о соотнесении своих фильмов с актуальной действительностью, Лауритцен все чаще повторялся, все чаще гуманистическая природа центральных образов растворялась в назойливо принудительном

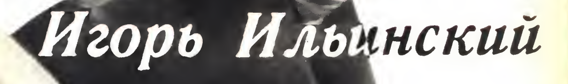
ассортименте шлягерных песенок, игривых табунков хорошеньких девиц и прочих «достижений» коммерческого кино 30-х годов. И, чем приглушеннее звучали в его фильмах критические, антимещанские, антибуржуазные ноты, тем явственнее выступало в них все плоское, вульгарное, стереотипное.

Последний раз Пат и Паташон появились на экране в 1940 году в комедии «Добрые старые времена». Два года спустя скончался Карл Шенстром, а в 1947 году умер и Харальд Мадсен. Но время не покрыло эти имена мраком забвения. В Дании, в других скандинавских странах, в самых различных городах Европы и Азии по сей день с неизменным успехом показывают старые, озвученные ленты, и десятки тысяч людей проникаются благодарной симпатией к смешным, трогательным и человечным персонажам — Пату и Паташону, имена которых стали нарицательными.

В. Матусевич

ОН, ОНА И ГАМЛЕТ

ДОН-КИХОТ



Игорь Ильинский

Аэлита — 1924
Папиросница от Моссельпрома — 1924
Закройщик из Торжка — 1925
Мисс Менд — 1926
Процесс о трех миллионах — 1926
Поцелуй Мери Пикфорд — 1927
Кукла с миллионами — 1928
Праздник святого Йоргена — 1930
Однажды летом — 1936
Волга-Волга — 1938
Хирургия — 1939
Безумный день — 1956
Карнавальная ночь — 1956
Гусарская баллада — 1962
Встречи с Игорем Ильинским — 1965

Можно смело сказать, что Игорь Ильинский — самый популярный киноактер Советского Союза. Его популярность прочна: от «Аэлиты» до наших дней. Его популярность многолика: от восторженных воплей мальчишек на улицах: «Егорлинский! Егорлинский!!» — до пухлых монографий и диссертаций. Наконец, его популярность заслуженна.

На этом можно было бы и кончить. Многолетняя слава, многократно выраженная и простодушно и научно, вряд ли нуждается в новом подтверждении. Но почему же тогда в статьях, выступлениях и мемуарах самого Игоря Владимировича достаточно ясно ощущается разочарование, а порой и раздражение? Прославленный киноартист недоволен своей судьбой. Что это — гордыня? Или вечная неутоленность беспокойного таланта? Мне кажется — сложнее. Это чувство ответственности за судьбы советской кинокомедии в целом. Актер мыслящий и экспериментирующий, актер — автор своих персонажей, актер — гражданин, И. В. Ильинский принял всенародное признание не как лавровый венец, не как увенчание и итог, а как доверие, призыв к новым свершениям. Пройдя с советской кинокомедией весь ее почти полувековой путь, он не отделяет свое от общего. А путь советской кинокомедии был нелегким.

Как и большинство корифеев кинокомедии, Ильинский пришел в кино, имея за плечами опыт театра. Почти все французы и американцы проходили школу комического в цирке, в мюзик-холле, в варьете, а Ильинский брал шире, метался больше: от драмы на сценах театра имени Комиссаржевской и Московского Художественного театра до подмостков оперетты и даже оперы. Но между Аристофаном, Шиллером и Островским, с одной стороны, и Глюком и Моцартом, с другой, он нащупал то, что стало делом всей жизни: эксцентрику. Молодые, ультрареволюционные режиссеры били эксцентрикой по закоснелым традициям дореволюционного театра. Молодой Ильинский под руководством Фо-

ПАПИРОСНИЦА ОТ МОССЕЛЬПРОМА

регера проверял эксцентрикой Плавта, под руководством Балиева пародировал Гоголя в МХАТ, под руководством Ярона покушался на опыт венской оперетты, пока не попал к настоящему великому учителю Всеволоду Мейерхольду, который все премудрости биомеханики, всю остроту эксцентрики, все оттенки комического и трагического смешивал дерзкой рукой и клал в основу совершенно нового революционного театра.

Игорь Ильинский вызвал бурю восторга, негодования, споров, недоумений, хохота и ругани в трагикомической роли ревнивца Брюно в горькой, острой, парадоксальной и нежной пьесе Ф. Кроммелинка «Великодушный рогоносец».

Со смертельно бледным, застывшим как маска лицом и механически однообразными жестами, мучась от нестерпимой ревности, Ильинский-Брюно разражался патетическими монологами в комических местах, а горестные свои переживания выражал кульбитами, закатыванием глаз и даже рычанием и хрипом. Это было смешно, странно, не очень понятно, но безусловно талантливо. Не заметить Ильинского было нельзя.

И его заметил Яков Александрович Протазанов. Красивый и самоуверенный джентльмен с тросточкой, лучший кинорежиссер дореволюционной России, недавно вернувшийся из парижской эмиграции и собиравшийся ставить первый советский боевик — «Аэлиту» по только что вышедшему роману Алексея Николаевича Толстого.

В романе упоминается некий сыщик Кравцов. Ильинский был разочарован незначительностью роли, но Протазанов пообещал расширить ее: в кино, мол, все возможно! И роль действительно выросла. С хвостиками-усиками и круглыми удивленными глазами, потешно сосредоточенный и деловитый, выпячивая упитанный зад и семеня ногами, сыщик, вопреки здравому смыслу, вмешивался не в свои дела и даже пробирался на Марс... За восходящую кинозвезду уцепились

ЗАКРОЙЩИК ИЗ ТОРЖКА

многие кинорежиссеры. И он снялся в довольно посредственной комедии «Папиросница от Моссельпрома», где должен был изобразить тихого бухгалтера, робко влюбленного, но помятуя, что в кино все возможно, сыграл странного оголтелого буяна, в бороденке и модных брючках, падающего, скачущего, вламывающегося в немудреный сюжет. Успех был полный. Тогда кинодраматург В. К. Туркин написал роль специально для него. Комедия «Закройщик из Торжка» должна была рекламировать облигации займа. Но Туркин обратил ее против мещанства. Протазанов, любуясь Ильинским, ощущая его удивительную естественность в самых необычайных положениях, ставил его и в откровенно эксцентрические и в лирические ситуации.

Вот юный закройщик из Торжка подвергается атакам перезрелой вдовы и ее сластолюбивых подруг. Он отупело смотрит в одну точку, прячется под столом. Вот он, совсем как Дид или Монти Бенкс, сломя голову, удирает, падает, прячется в канаве, мчится на бампере автомобиля. Вот он, жеманясь, касается локотком зардевшейся девушки, которую вполне реалистично и трогательно играет дебютантка Вера Марецкая. А вот он проделывает эквилибристические номера на импровизированном плоту, посреди провинциального прудика, с утками, прачками, детишками. Несмотря на очевидную глупость и даже некоторую жуликоватость, закройщик Петя Петелькин вызвал горячую любовь зрителей. Он, который так ритмично легко и смело проделывает самые сложные трюки, который так непосредствен и органичен в самых странных, дурацких положениях, он, который, несмотря на косолапость, на страшные гримасы, так обаятелен, что может стать постоянным героем советской кинокомедии!

ПОЦЕЛУЙ МЕРИ ПИКФОРД

В эти годы на наших экранах со справедливым успехом шли комедии Китона и Ллойда, Фербенкса и Бенкса, Пата и Паташона. Зрители и критика настаивали на создании серии комических на советском материале, с советским актером. Нэп точно указывал направление сатирического острия — пережитки капитализма, обывательство, мещанство, торгашество. Фильм «Закройщик из Торжка» талантливо заявил, что направление это найдено.

Комедийный герой-маска должен обладать ярким определенным характером, запоминающейся, заметной, в чем-то оригинальной внешностью, обязан быть смешным, но и симпатичным. Зритель должен ему сочувствовать, потешаясь над ним, радоваться его удачам. Все эти качества у Ильинского-Петелькина были.

Делали попытки создать комедийный образ-маску и другие актеры. Приемы американских спортивных «комических» довольно вяло пытались перенять артисты Л. Константиновский («Беспризорный спортсмен», 1926) и Б. Никифоров («Знак Зерро на селе», «Спортивная лихорадка», «Неудачник», «Конкурс на...» и др., 1927—1929).

Опыт Пата и Паташона талантливо перенесли на материал армянской деревни А. Хачанян и А. Амирбекян, ставшие Шором и Шоршором, а затем использовал Алексей Попов в прелестной комедии из жизни русской деревни «Два друга, модель и подруга». В Грузии над проблемой серии комических задумывался А. Жоржолиани, на Украине — Д. Капка. Но образа-маски, постоянного комического героя советское киноискусство так и не создало. Не создал его даже Игорь Ильинский.

Я много думал над причинами этого, но не нашел исчерпывающего ответа. Главная причина заключалась, вероятно, в том, что советская кинокомедия шла своим

ПОЦЕЛУЙ МЕРИ ПИКФОРД

собственным реалистическим путем, избегая безыдейности и стандартности, стремясь решать конкретные общественно-политические проблемы, а образ-маска всегда условен, несколько абстрактен. К другим причинам нужно причислить недоверие к эксцентрике, почитавшейся почему-то формализмом, отсутствие талантливого режиссера, который посвятил бы себя жанру «комической», начавшаяся еще в 20-х годах боязнь сатиры, неоправданное пренебрежение опытом зарубежного кино.

Большое значение имела и личная творческая судьба Ильинского. Вместо того чтобы развивать образ советского парня из провинции, нащупанный в «Закройщике из Торжка», он по предложению Протазанова сыграл мелкого воришку Тапиоку в комедии «Процесс о трех миллионах» по повести итальянского писателя Г. Нотари «Три вора».

Протазанов не стыдился использовать опыт театра, он достаточно владел актерским ансамблем, чтобы не бояться приглашать артистов, уже игравших эти роли на сцене. М. Климов, А. Кторов составили Ильинскому прекрасную компанию. Фильм был атакован критикой за безыдейность, театральность, буржуазность и другие грехи, но сделал сборы, которые не снились другим режиссерам. Петелькина затмил Тапиока. Протазанов не упустил возможности закрепить успех. Мелкий воришка Франц, сыгранный Ильинским в следующей комедии Протазанова «Праздник святого Йоргена» по роману К. Бергстеда, был сродни Тапиоке, так же как блистательный светский вор Коркис, сыгранный А. Кторовым, тоже перешел из Нотари.

Тапиока и Франц — плуты. Они лгут, ловчат, норовят стянуть что плохо лежит. В их движениях есть что-то странное, механическое. Но в то же время они трогательны, беззащитны, словно большие грязные дети. Тапиока особенно смешон, когда сменяет костюм оборванца — тельняшку, рваную кепку, опорки — на фрак,

МИСС МЕНД

лакированные туфли, цилиндр. А рисунок движений и выражения лица остаются прежними, бродяжьими. А Франц особенно хорош, когда, уморительно закатывая глаза, изображает исцеленного калеку, а потом постепенно наглеет в болтливом благодушии.

Тапиока стал самым популярным образом Ильинского. Но это не был образ ни остросатирический, ни положительный. Поэтому постоянным образом-маской, героем многих комедий он не стал.

Пришло разочарование, но все же Ильинский любит кино, ценит его возможности.

«Чем увлекала меня работа в немом кино? — пишет он в своей автобиографической книге. — Главным образом свободой импровизации. Затем я ощутил, что «декорациями» и «конструкциями» в кино для меня как для актера служит весь окружающий меня реальный мир. Я могу играть на крыше вагона, на радиаторе движущейся машины, на скачущей лошади, плавать в море. В самом деле, какие богатства открываются перед актером по сравнению с театром. Мало того, силой техники я легко могу подать зрителю игру одного моего глаза, одной брови, что почти невозможно достигнуть в театре».

Интересно, что эксцентрический, условный актер радуется возможности играть в обстановке реальной действительности. Следовательно, гротеск, эксцентрика Ильинского были настолько органичны, настолько естественны, что он не только мог отлично играть в ансамбле с любыми актерами реалистической школы, ищущими правды, психологической обоснованности каждого своего жеста, но даже играть на улице, на натуре. И в этом же абзаце раскрывается секрет такой органичности игры Ильинского: он настолько проникался существом своих образов, что стремился донести до зрителя каждый мельчайший жест, каждую деталь, каждое движение бровей или каждый нюанс чувства, отраженный в глазах. Это было тон-

ПРАЗДНИК СВЯТОГО ЙОРГЕНА

ПРОЦЕСС О ТРЕХ МИЛЛИОНАХ

ПРОЦЕСС О ТРЕХ МИЛЛИОНАХ

ПРАЗДНИК СВЯТОГО ЙОРГЕНА ⟶

чайшее реалистическое в своей основе мастерство.

Вторая половина 20-х годов наиболее продуктивна для Ильинского. Он сиимается в разиых комедиях у режиссеров Б. Барнета, С. Комарова, А. Дмитриева и Н. Шпиковского и всюду играет новые характеры, разных людей. Его роли — например, Том Гопкинс в «Мисс Менд» или Поль Колли в «Кукле с миллионами»— близки Тапиоке. Только марионеточность Поля приобретает порой зловещий оттенок. Гога Палкин в «Поцелуе Мери Пикфорд» и Никешка в «Когда пробуждаются мертвые» близки к закройщику из Торжка. Тихий билетер Гога становится божком киноманок, потому что его поцеловала Мери Пикфорд. Бродягу Никешку принимают за призрак, вышедший из могилы. Все это Ильинский играет изобретательно, легко и смешно. Трюки, которые он проделывает, спасаясь от поклонниц, достойиы хорошего акробата. Но мысль, заложенная в образе Гоги, была слишком мелка, а Никешка был образ отрицательный. Так и яе стал Ильияский советской комической киномаской.

В зто же время он активно работает в театре Мейерхольда, главным образом в репертуаре русской классики. Здесь его работы серьезнее, значительнее, чем в кино. Аркашка в «Лесе» Островского был зксцентричен. Но в Фамусове за комикованием уже проглядывало что-то тяжелое, страшиое. А Расплюев был жалок до отчаяния, смешон до слез.

Но, пожалуй, самой значительной театральиой работой Ильинского нужно счесть Присыпкина в «Клопе» Маяковского. Всю свою ненависть, все презрение к хамству, мещанству, обывательской тупости вложил артист в образ этого «самородка из бывших домовладельцев». Каждый жест или интонация Ильинского — от широких плясовых взмахов до мелкого и мерзкого почесывания, от наглого зычиого хохота до гиидосого хиыкаиья — были иасыщены отвращеиисм к персоиа-

жу. Ильинский утвердился на путях резкой, беспощадной сатиры.

Большая и плодотворная работа в театре отвлекала от кино. Незаметно промелькнуло участие в первой звуковой кинокомедии — «Механический предатель» (1931). Поставленная Мейерхольдом в 1933 году «Свадьба Кречинского» была последней сценической удачей тех лет. Начинался серьезный перелом, кризис в творчестве Ильинского. Кризис начинался с разрыва сложившихся творческих связей. В 1930 году Ильинский не одобрил «Баню» Маяковского и отказался от роли Победоносикова. В 1933 году отказался от роли в сатирической комедии Протазанова «Марионетки», где играли старые соратники М. Климов, А. Кторов. В 1935 году, окончательно рассорившись с вспыльчивым, самолюбивым и недоверчивым Мейерхольдом, уходит из его театра. Попытка заняться кинорежиссурой успеха не приносит. Сценарий Ильфа и Петрова по мотивам романа «Золотой теленок» неудачно пытались поставить несколько режиссеров. Заканчивал его сам Ильинский совместно с неопытным Х. Шмайном. Картину, названную в конце концов «Однажды летом», обругала критика, а зритель встретил равнодушно.

Ильинский играл в ней две роли: комсомольца Телескопа и авантюриста-фокусника Сен-Вербута. Мечтая о создании положительного комедийного образа, он главные силы направил на «голубой» образ комсомольца, к которому не подходил ни физически, ни по характеру своего дарования. Образ фокусника, содержащий сатирические черты, мог стать блестящей удачей, но не привлек внимания к артисту. Разочаровавшись в кино, Ильинский весь свой талант, всю свою редкостную энергию отдал художественному чтению. «Рассказ Карла Ивановича» из «Отрочества» Толстого, «Старосветские помещики» открыли зрителям нового Ильинского — трогательного, нежного, печального. Последовали «Шинель»

ВОЛГА-ВОЛГА

Гоголя, блестящий калейдоскоп басен Крылова, рассказов Чехова, жгучая горечь сказок Салтыкова-Щедрина.

К концу 30-х годов кризис был преодолен.

В цитадели русского театрального реализма, в Малом театре были сыграны Хлестаков, Загорецкий, Шмага. Встреча с кинорежиссером Григорием Александровым принесла самую большую победу в кино — роль бюрократа Бывалова в фильме «Волга-Волга»

В. И. Ленин считал бюрократизм одним из самых злейших врагов всего нового, социалистического. Ильинский создал показательный, хрестоматийный образ бюрократа. Основное качество Бывалова — нежелание какой-либо деятельности, кроме достижения личных выгод, неумение что-либо делать, кроме как давать дурацкие указания, боязнь всего нового, недоверие к людям, упоение собой, злая тупость, свинская ограниченность, холуйское пресмыкательство перед сильными, наглое пренебрежение всем, что кажется слабым, безопасным.

Удивительны интонации Ильинского — отрывистые, унылые, хриплые, как хрюканье. Выразительна внешность — отсутствие шеи, маленькие прищуренные глазки, семенящая суетливая походка, беспомощность коротких ручек. Движения скованные — как-то бочком, взгляды искоса, нос кверху. Ну, свинья! А как, разнежившись от лести или от сладких мечтаний о карьере, Бывалов разваливается, потягивается, сучит ногами!

Бюрократу Бывалову противостоит в фильме не только очаровательная письмоносица Стрелка, которую грациозно и радостно играла Любовь Орлова, не только самодеятельные певцы, плясуны, музыканты. Весь светлый образ красивой, просторной, счастливой страны как бы протестует против Бывалова, вопиет о его пошлости, отталкивает его от себя.

В этом образе — лучшем сатирическом образе советского кино — возродилась традиция Маяковского, идущая от Гоголя, Сухово-Кобылина, Салтыкова-Щедрина.

Успех был полный и общепризнанный. И Ильинский... на восемнадцать лет ушел из кино. Невероятно? Парадоксально? Необъяснимо?

По-моему, трагично.

Артист, которого обожал зритель. Артист, который получил все виды признания — звания, премии, мелькнул на экране в малоудачной короткометражке по Чехову («Хирургия» Я. Фрида, 1939) и не появлялся более до 1956 года. Это был кризис советской кинокомедии, вызванный ошибками культа личности, насильственным изгнанием всего правдивого, смелого, острого, искусственным насаждением безоблачных кинооперетт о борьбе хорошего с еще лучшим, об отсутствии в нашем обществе конфликтов...

Лучшие, передовые мастера советской комедии пытались продолжать свою работу, играть острые, содержательные, критические роли. Иногда Гарину, Мартинсону, Плятту, Жарову это удавалось. Ильинский тоже не оставлял попыток. В 1940 году он снялся в роли ворюги-завмага в фильме «Преступление и наказание» по сценарию М. Зощенко. Фильм не вышел на экран. Комедия «Званый ужин» (1953), где Ильинский показывал, как становятся бюрократами, как растлевают душу безразличие, подхалимство и карьеризм, увидел свет лишь в 1962 году. А сколько было неосуществленных замыслов, непоставленных сценариев, недоигранных ролей...

Ильинский гневался, боролся. Начиная с 1940 года он пишет статьи об оружии смеха, об очистительном огне сатиры, о необходимости комедии высокой, гражданственной, идейной.

В статье «Серьезные заметки о смешном», напечатанной в «Литературной газете» в 1951 году, он, страстно заступаясь за комедию, писал: «Комедиографы расчищают души человеческие от всякого хлама, оставшегося от прошлого. Надо сделать все, чтобы смех встал на службу

коммунистического воспитания народа». И тут же, с нескрываемой болью добавлял: «Двенадцать лет назад я сыграл свою последнюю роль в кино, а настоящей комедийной роли в советской пьесе не сыграл ни разу. Хотелось бы, чтобы эти заметки имели для меня ценный результат, — хорошую роль».

Он настойчиво, во многих статьях ратует за возвращение на советскую сцену Маяковского. В 1940 году он снимается в маленьком отрывке из «Клопа» для документального фильма «Владимир Маяковский». Он постоянно читает его сатирические стихи. В 1951 году на фронте борьбы за Маяковского одержана первая победа — Ильинский играет Победоносикова по радио. Ошибка в оценке сатирического шедевра Маяковского была исправлена творчески, делом.

Боевые публицистические выступления, художественное чтение, в котором ведущее место заняли советские авторы Твардовский, Михалков, Маршак. Великолепный Юсов на сцене Малого театра, как бы протягивающий из «Доходного места» Островского скользкую лапу современным бюрократам. Мурзавецкий и Картавин, Мальволио и Сквозник-Дмухановский — все это свидетельствует о расцвете таланта Ильинского. Только кино, великое и самое массовое искусство, должно было питаться крохами театра, снимать своего любимца в театральных ролях Загорецкого, Крутицкого, Мурзавецкого — в так называемых фильмах-спектаклях, своеобразных консервах театрального искусства на кинематографической пленке.

Наконец Ильинский снимается специально для кино. Режиссер А. Тутышкин собрал чуть ли не всех истосковавшихся по кинокомедии корифеев в своем немудреном фильме по водевилю (написанному тоже

КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ

для театра!) «Безумный день»: С. Мартинсона, Р. Плятта, В. Володина, С. Бирман, И. Зарубину. Ильинский сыграл положительного героя, доброго и хозяйственного Зайцева, попавшего под опеку врачей и служителей дома отдыха. Ильинский сумел найти искренние интонации для гражданственных рассуждений своего простого и честного героя. Комизм был грубоват — физиотерапевтические процедуры, погони, муки в спальном мешке, — но Ильинский двигался с прежней спортивной легкостью, с былым изяществом увальня.

После XX съезда КПСС для советского кино, и для сатирической комедии в частности, наступила эпоха нового расцвета. И первым, кто сделал серьезный рывок к высокой сатире, был Ильинский.

В фильме молодого начинающего режиссера Э. Рязанова «Карнавальная ночь» он сыграл роль бюрократа Огурцова. Это было продолжение традиции Бывалова. Но, чутко улавливая черты современности, Ильинский вовсе не повторил свой лучший образ, а развил, развернул содержавшиеся в нем тенденции. Бывалов ярче, злее, монолитнее, но Огурцов сложнее, тоньше. За долгие годы, прошедшие со времени «Волги-Волги», бюрократы многому научились. Они не действуют так прямо, грубо, как деятель из Мелководска. Огурцов умело притворяется любителем искусств, водит за нос молодежь, суетится, будто горит на работе. Вместо хамского хрюканья он разливается соловьем в округлых, обтекаемых формулировочках. Он знаком с демагогией, с тартюфством, с приспособленчеством.

Вот, облаченный в щеголеватый пиджак и широченные брюки, начальственно семенит Огурцов по молодежному клубу, дает указания, распекает, направляет, руководит. Обывательские суждения этого бюрократа от культурно-просветительной работы Ильинский произносит значительно, поигрывая голосом, наставительно хмурясь и самодовольно ухмыляясь, не

КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ

умея скрыть упоения собственной мудростью. А откровенно мужской взгляд, брошенный на обнаженные ноги балерины, а бегающие глазки, когда стереотипная формула не сразу приходит на память, — все это тонко и насмешливо разоблачает пошляка, показывает отношение актера к образу. Когда же Огурцов предстает пред начальством — откуда берется прыть, как гибка становится талия, как поспешны и услужливы жесты. И, наконец, жалкая растерянность, трусливая злоба, отчаянное желание сохранить важность, когда карнавальное веселье молодежи закручивает, подхватывает и выбрасывает Огурцова из праздничного новогоднего зала.

Следом за Ильинским на штурм сатирических высот пошли другие артисты. Эраст Гарин вывел на чистую воду вполне реалистического чинушу Петухова и когорту сказочных королей с весьма современными интонациями. Ростислав Плятт осмеял нескольких отечественных и зарубежных проходимцев. Филиппов блеснул в удачных эпизодических ролях. Появилось сатирическое трио — Ю. Никулин, Г. Вицин и Е. Моргунов, клеймящие браконьеров, пьяниц, ворюг, невежд. А сам Ильинский?

Он снова приумолк.

Правда, в «Гусарской балладе» он вдруг сыграл фельдмаршала Кутузова, и с каким юмором сыграл, доброго, умного, великодушного, лукавого старика. Правда, на сцене Малого театра он поднялся до трагических страстей во «Власти тьмы» Толстого и до сатирического гротеска в «Селе Степанчикове» по Достоевскому. Но ведь черты Фомы Опискина можно увидеть, Игорь Владимирович, и в окружающих вас современниках. Разве не хочется вам, могучему русскому сатирику, еще раз воспользоваться силой кинематографии, хлестнуть по мелким душонкам, по черствым сердцам, по утлым умишкам, по гнусным инстинктам всех, кто путается в ногах советских людей, идущих к коммунизму? Разве не хочется вам, артисту

ЗВАНЫЙ УЖИН

жизнерадостному и неугомонному, показать, что дух человеческий не знает ни старости, ни покоя?

Ваша позиция актера-гражданина, автора своих образов, творца, ответственного за судьбы советской кинематографии, не позволит вам отдохнуть даже на склоне лет, даже в зените славы.

Огромное артистическое дарование популярнейшего мастера советской кинокомедии по-прежнему молодо и неисчерпаемо.

Будем ждать новых работ Игоря Ильинского.

Мы еще посмеёмся!

Р. Юренев

ЗВАНЫЙ УЖИН

Эраст Гарин

Поручик Киже — 1934
Женитьба — 1937
На границе — 1938
Музыкальная история — 1940
Свадьба — 1944
Золушка — 1947
Встреча на Эльбе — 1949
Ревизор — 1952
Неоконченная повесть — 1955
Нестерка — 1955
Девушка без адреса — 1957
Ведьма — 1958
Русский сувенир — 1960
Водяной — 1961
Аленка — 1961
Оптимистическая трагедия — 1963
Каин XVIII — 1963
Обыкновенное чудо — 1964

Художники долго и прочно помнят свое детство. Кто из них не посвятил ему хотя бы несколько строчек? Они охотно возвращаются к нему, они с грустью вспоминают далекие времена, когда взгляд был особенно острым и непосредственным...

Порой удивляешься, как верно воспоминание выражает образ художника, как точно передает его творческую стихию. «А знаете, что больше всего мне запомнилось в детстве? — сказал однажды в беседе Эраст Павлович Гарин, — собственно, с той поры я себя и помню, а было мне тогда три года. Окна одной из комнат выходили на улицу, а напротив нас помещался часовой магазин. За большой стеклянной витриной стояли часы, много разных часов. Мерцали стрелки, качались маятники. Я ужасно любил стоять у окна и смотреть на эти часы. Это был как бы мой собственный, немного волшебный мир. И вдруг однажды — помню, как сейчас — хлынула по нашей улице толпа, ударила по витрине камнями, палками. Прямо по моим любимым часам! Посыпалось стекло... Меня, конечно, сразу уволокли от окна. После уж я узнал, что это был погром».

Он рассказывал этот эпизод, окрашивая фразы своей знакомой неповторимой интонацией — слегка удивленно и чуть обиженно, с той степенью наивности и растерянности, по которой мы всегда узнаем Гарина. И которая совсем недавно прозвучала с экрана в знаменитой реплике из «Обыкновенного чуда»:

— Здравствуйте, любезные! Я — король, дорогие мои.

Король в сказке Евгения Шварца — последняя работа Гарина. А дебютировал он на экране свыше тридцати лет назад ролью адъютанта Каблукова в экранизации повести Юрия Тынянова «Поручик Киже». Фильм вышел на экраны в 1934 году и был едва замечен публикой и критиками. А год этот стал памятен ярким успехом другой картины — «Юность Максима», поставленной Козинцевым и Траубергом, основателями «школы эксцентрического актера». В свое время они сняли «Шинель» и «СВД». Сценарии к обеим лентам были написаны автором «Поручика Киже» и «Кюхли»... События искусства перекликаются, отзываются эхом, иногда вторят друг другу, порой сливаются в довольно стройном хоре.

В самом начале авторы «Максима» предполагали, что главную роль у них сыграет Эраст Гарин. Козинцев и Трауберг писали сценарий, в котором герой представал перед ними тощим парнем с умным взглядом и острым носом, с упрямой копной волос. Художник Еней сделал несколько эскизных разработок к фильму: Гарин в профиль... в косоворотке, небрежно схваченной у пояса, в пиджаке поверх рубахи. Оператор Москвин сделал несколько кинопроб. С Гариным была отрепетирована и снята сцена похорон одного из друзей Максима. Конечно, это был бы другой фильм — с Гариным в роли Максима, — если бы он был. Авторы все же сочли за лучшее снимать ту картину, которая есть. Тогда выбор, павший на Чиркова, казался неожиданным. Сегодня возможность иного Максима (например, гаринского) представляется невероятной.

В первоначальном замысле Максим должен был обнаружить перед зрителями необычность, особенность человека, двигающего революцию. Г. Козинцев и Л. Трауберг вновь готовы были прибегнуть к своему излюбленному в те годы приему — приему остранения. И в этом они целиком полагались на своеобразное актерское дарование Э. Гарина. Но по мере исследования исторического материала, изучения опыта рабочего движения авторы ощутили потребность взглянуть на человеческий характер в движении и развитии. В этом они положились на дарование другого актера — Бориса Чиркова.

Тогда, в 1934 году, не сыгранная Гариным роль вернее и четче прояснила направление его таланта, природу его дарования, точнее обозначила границы того художественного мира, за пределами которого актер может сыграть любую роль, а может и не играть ее вовсе. Гарин действительно предпочитает брать и давать характеры в статике, недвижимые в пространстве и во времени. Это не значит, что герои Гарина статичны, безучастны ко времени и окружающей среде. Просто это значит, что актер исследует исконные, непреходящие противоречия в человеческом характере. Очевидно, ему так удобнее

ЖЕНИТЬБА

работать: повернуть своего героя неожиданной стороной, новой, еще неизвестной, столкнуть в характере абсолютно противоположные черточки. Он любит вывернуть характер наизнанку, чтобы сделать ее, эту изнанку, наглядной и обозримой. Отсюда, вероятно, идет эксцентрическая манера игры, которую актер отточил когда-то на сцене, в мейерхольдовских постановках.

В знаменитом спектакле Мейерхольда «Горе уму» Чацкого играл Э. Гарин. Это звучит сегодня как парадокс. Предложение Мейерхольда показалось странным прежде всего самому актеру. Последовала ответная реплика: «Всеволод Эмильевич, я — не любовник, мне бы Кюхельбекера сыграть...»

После премьеры «Горе уму» один критик с удовольствием объявил: опять у Мейерхольда все наоборот.

Но разве эксцентричный Кюхля — Чацкий наоборот? Ведь декабрист Вильгельм Кюхельбекер тоже числится в прототипах героя грибоедовской комедии. Чацкий Гарина был эксцентричен, и это имело свой резон и свое оправдание в той грандиозной игре, которую затеял на сцене режиссер. Сам Гарин очень верно замечает: «У Мейерхольда все было как раз не наоборот, а скорее навыворот».

Действительно, традиция исполнения этой роли — одна из самых устоявшихся в нашем театре. Все известно до мельчайших подробностей, все выверено: страстная интонация, патетический и решительный жест, костюм...

Для актера эксцентрика то же, что для писателя метафора: средство обострить образ, обнажить его суть, сделать характер объемным, как скульптурный портрет, или плоским, точно плакат.

Ю. Тынянов начинает своего «Поручика Киже» словами: «Император Павел дремал у открытого окна. В послеобеденный час, когда пища медленно борется с телом...» Сразу заметен эксцентрический акцент. И потом следует исторический анекдот о том, как случайная описка стала человеком в чине и звании, с положением в обществе, а живого человека не стало по причине другой ошибки писаря. Анекдотический случай в пересказе писателя достигает размеров грандиозной метафоры — аллегории бюрократического механизма. Метафорический сюжет в своем движении всегда эксцентричен. Как походка Чарли. Как шаги адъютанта Каблукова, идущего на доклад к императору, — уверенные, но «с подшаркиванием». Как взгляд того же адъютанта — холодный, бесстрастный и вдруг, неожиданно, «азартный».

И вот актер на экране не просто комедиант, он метафоричен, он — само иносказание. Его условность — высочайшей пробы, и отпускает он ее щедрой мерой каждому своему персонажу. Говорят, для таких актеров надо писать сценарии специально. В таких случаях имеют в виду специфику дарования — не просто размах его.

В 30-е годы Гарину будет особенно нелегко оставаться на экране самим собой. Юрий Олеша, писатель весьма эксцентри-

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ

ЭЛИКСИР БОДРОСТИ

ческий, шутил однажды, что открыл лавку метафор. Сначала ему казалось, что он быстро разбогатеет, у него был великолепный товар. Но дорогие метафоры покупатели не брали, а раскупали дешевые. Он едва сводил концы с концами. Лавку пришлось прикрыть.

Многие обладатели метафорических богатств едва сводили концы с концами в то время. Гарин обратился к комедии Гоголя «Женитьба». Ставил ее сам вместе с Х. Локшиной. Играл в ней Подколесина. Сегодня трудно судить об этом фильме, об этой роли — лента не сохранилась. Остались противоречивые мнения, воспоминания. По ним можно предполагать, что Гарин остался верным традициям Мейерхольда. Он стремился воссоздать на экране социально точный и в то же время непреходящий тип. И снова он выворачивал характер наизнанку, чтобы сделать его наглядным и постижимым. Характер, статичный во времени и пространстве, кипел и бурлил внутренними противоречиями. Рядом с Гариным и другими актерами в фильме живо и непосредственно играли вещи: статуэтки, музыкальные ящики, трубки, повозки. Может быть, картине стоило появиться в 20-е годы, вслед за «Шинелью» фэксов, или в 60-е — после «Женитьбы Бальзаминова».

Зрителям запомнился еще один образ, созданный Гариным в фильме, очень скромном по своим художественным достоинствам. Это Альфред Терентьевич Тараканов из «Музыкальной истории».

История неприхотливая, из тех, которые довольно часто появлялись тогда на экране, — о том, как молодой шофер такси, обаятельный паренек с прекрасными вокальными данными, страстно и навсегда полюбил оперную сцену и девушку. Всего он достиг. Были, правда, кое-какие неприятности, недоразумения, курьезы. И путался под ногами у высокой любви мелкий пошляк и завистник Федя Тараканов. Это сюжет. А в целом фильм получился, пожалуй, о другом. Мелкий пошляк стал высоким. Большая любовь несколько потеряла в масштабе. Разве что вокальные данные остались хорошими — шофера играл молодой Лемешев. С годами забылось, из-за чего ссорились герои, как они мирились, но не забылась нелепая фигура Альфреда Тараканова, гордо выступающего в ярком оперении пошлейших афоризмов — «согласно теории сохранения личности, одеколон не роскошь, а предмет ширпотреба и культурной жизни». Гарин декламирует их, точно стихи, патетически и вдохновенно. Актер, казалось бы, добавил всего один штрих к персонажу, ярко очерченному в сценарии, — глупый, чванливый человек упивается своей глупостью. И герой сразу необычайно прибавил в масштабе и значительности. Перед нами уже не рядовой армии обывателей, пошляков и мещан, а ее апологет, пророк и вдохновенный поэт. Легко заметить, что гаринский Тараканов имеет весьма приблизительное и условное отношение к событиям «Музыкальной истории», к профессии, которой он там

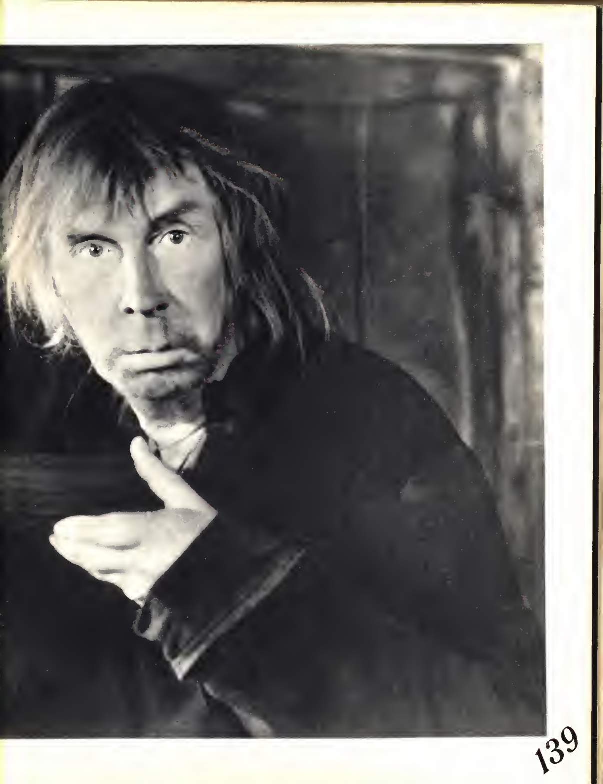
владеет. Он — сам по себе законченное произведение искусства, а сюжет движется по своим законам. И кажется иногда: странно, что они рядом, в одной «истории».

Сюжет фильма узок и мал Гарину. Метафоре не пристало мелко семенить... Она должна широко вышагивать. Метафорический характер мышления требует широких жизненных пространств.

Если Чарли оказывается на заводе, то никогда не догадаешься, что это предприятие производит. Невероятное, фантастическое нагромождение валов, рычагов, шестеренок. Это завод-символ. Как сам герой. У героя есть имя и нет фамилии. У завода тоже только одно имя — завод. Такова последовательность чаплиновской метафоры.

Каждый художник ищет свою тему, своих «сообщников» в искусстве. Эрасту Гарину особенно впору придутся сказки-комедии Евгения Шварца. Перед войной он сыграет в «Тени» на сцене Ленинградского театра комедии. После войны — Короля в фильме «Золушка». Потом Короля в спектакле «Обыкновенное чудо». Потом вновь Короля в «Каине XVIII». И еще раз Короля в «Обыкновенном чуде», но уже на экране.

Что правильнее: актер нашел своего драматурга или драматург — актера? Это не самый существенный вопрос. Важно другое. Гарин естественно и свободно чувствует, живет и играет в пьесах Шварца. В пьесах, где все так странно и так необычно. Где сказочная



фея может так же легко молодеть и стареть, как человек иногда краснеет или бледнеет. Где возможны самые неожиданные, волшебные превращения — например, медведя в красивого юношу, и довольно житейские, прозаичные — молодого человека в дикого зверя, едва его поцелует девушка. Где король больше смахивает на шута (как в «Золушке»), а шут считается королем («Каин XVIII»). Где все так двусмысленно, как бывает только в цирке, когда искусный канатоходец демонстрирует свое «неумение» ходить по проволоке или фокусник объясняет свои секреты, хитря при этом с еще большей изобретательностью. Где автор с поразительной непринужденностью, словно играючи, поворачивает своих героев то одной, то другой, то третьей стороной. А Гарин с видимым удовольствием включается в эту игру, охотно принимая все ее условия. В «Золушке» он — добродушнейший из королей, какие только правили в жизни и в сказках, — веселый, общительный, восторженный и суматошный. Будто и не король, а мальчишка какой-нибудь — так шаловлив и беспечен монарх сказочного королевства. И, конечно, он способен только на крайнее выражение чувств. Если он радуется, то беспредельно, безудержно, упоенно. «Позвольте вам представить, — обращается Король к гостям, — девушку волшебно одетую, сказочно прекрасную, сверхъестественно искреннюю и таинственно скромную». А когда гневается, то делает это со свойственной детям и королям неумеренной вспыльчивостью: «К черту! К дьяволу! Ухожу в монастырь!» И все у него рядом, вместе — гнев и милость, грусть и веселость. Таким он написан у Шварца, таким его играет Гарин. Ребенком, получившим власть в сказочном королевстве, и королем, впавшим в счастливое детство. В «Обыкновенном чуде» его Король — быть может, самый сложный и самый парадоксальный из всех государей, когда-либо правивших в жизни и в сказках. Он вовсе не притворяется мягким, добрым, чистосердечным, когда испрашивает разрешения у Хозяина погостить несколько дней, когда беседует с ним так откровенно и дружески. Он таков и есть. В его прозрачных глазах столько умиления, за его робкими жестами такая бездна обворожительности, что это естественно и легко переходит в нечто совсем противоположное. В одной из сказок Шварца есть такая реплика: «Умоляю вас, молчите! Вы так невинны, что можете сказать совершенно страшные вещи». Вот и Король так наивен и простодушен, что того и гляди, сделает какую-нибудь гадость своему ближнему. Например, угостит ядом. Сам автор назвал своего героя квартирным деспотом. «В сказке, — поясняет Шварц, — сделан он королем, чтобы черты его характера дошли до своего естественного предела».

ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО

РЕВИЗОР

141

Вот это органичное свойство шварцевского таланта более всего в стихии дарования Гарина. Он любит доводить до естественного предела каждую черточку характера своего персонажа. Он, как и Евгений Шварц, умеет открывать скрытое, обнажать тайное и всегда предпочитает говорить ярко, образно, метафорично. Пытаясь все-таки вникнуть в суть комического таланта Гарина, мы не можем, конечно, забыть, что ему довелось сыграть немало ролей вовсе и не эксцентрических. Иные из них он исполнил вполне профессионально, не более — хотя бы роль диверсанта в фильме «На границе» или вахтера в картине «Девушка без адреса». Но иные очень талантливо и своеобразно: в «Аленке», «Неоконченной повести», «Монете». И особенно интересной была роль доктора Калюжного, сыгранная на сцене ленинградского Театра комедии еще до войны. Безусловно, эта работа много значила для Гарина. Актер сыграл Калюжного так, как это было привычно в те годы, психологически подробно, достоверно и убедительно — передал движение характера, развитие мысли и чувства. О гаринском Калюжном много писали тогда. И многие склонны были считать, что именно в этой роли открылся подлинный Гарин — все предыдущее, мол, было только поиском.

Но вот поиски 20-х годов обернулись находками в 40-х, 50-х, 60-х. На сцене вновь появился пройдоха Гулячкин из «Мандата» Н. Эрдмана, Тарелкин из трагикомедии Сухово-Кобылина... На экране возникли масштабные фигуры чеховских персонажей. И, конечно, сказочные короли Е. Шварца.

Шварцевские персонажи при всем их разнообразии очень открытые и откровенные люди. Они с такой охотой и удовольствием сплетничают про самих себя, про свои достоинства и недостатки, что уже не остается никаких недомолвок относительно их подлинной сущности.

Таковы и герои Гарина. И не только его короли из сказок. Альфред Тараканов, жених в «Свадьбе», дьячок Савелий из «Ведьмы» — все они вдохновенно откровенничают с экрана о людской пошлости, человеческом убожестве, нравственном уродстве, разлитом в мире. И персонажи эти встают во весь рост — на всеобщее обозрение и осмеяние...

Ю. Богомолов,
М. Кушниров

Братья Маркс

Кокосовые орехи — 1929
Расписные пряники — 1930
Обезьяньи проделки — 1931
Лошадиные перья — 1931
Утиный суп — 1932
Ночь в опере — 1935
День на скачках — 1936
Братья Маркс в цирке — 1939
Иди на Запад! — 1940
Ночь в Касабланке — 1946

РАСПИСНЫЕ ПРЯНИКИ

Звуковая волна, захлестнувшая американский кинематограф конца 20-х годов, совершенно изменила его лицо. «Великий немой» заговорил. Этого ждали. Этого опасались. Но еще не могли предвидеть всех последствий...

Самый страшный удар был нанесен искусству немой комедии. Реализм звучащего слова разрушал условность комических образов, взрывал монтаж, мизансцену, утвердившиеся эстетические принципы немого кино. «Звуковой барьер» оказался роковым для целой плеяды талантливых комиков. Китон, Монти Бенкс, Лэнгдон, Филдс, Лаурел, Харди один за другим выбывают из игры, сходят с экрана. Лишь Чаплин сумел выстоять в этой неравной борьбе, сохранить свое искусство.

С приходом звукового кино изменились критерии зрительского восприятия, и блестящие доведенные до совершенства немые комические больше не смотрелись. Падкая на сенсации американская публика восторженно приветствовала поющие, говорящие, танцующие фильмы. Прежние кумиры были забыты, началась новая эпоха, восходили новые звезды.

Среди имен, засиявших на небосклоне звукового кино, скоро выделилось созвездие братьев Маркс. Шутя и дурачась, они ворвались на экран сокрушительным вихрем озорных шуток, трюков, музыкальных аттракционов. Братья Маркс принесли в кино буйный юмор, неизбывную энергию выдумок, веселую импровизацию.

Первый же их фильм «Кокосовые орехи», вышедший на экраны в 1929 году, имел необычайный успех у зрителя. Но этому успеху предшествовал нелегкий и сложный путь братьев в искусстве. Они пришли в кино из мюзик-холла уже вполне сложившимися комиками, имея за плечами десятилетний опыт выступлений на сцене: в музыкальных спектаклях, водевилях, обозрениях.

Их было пятеро. Пятеро братьев—Леонард, Артур, Юлиус, Мильтон и Герберт. Чет-

веро из них снимались в кино, но только трое первых стали знаменитыми. Пожалуй, ни одна семья в мире не может похвастать таким созвездием великолепных киноклоунов, как семья Маркс.

Их родители, выходцы из Германии, эмигрировали в Америку в восьмидесятых годах прошлого века. Отец, портной по профессии, мало занимался детьми. Зато мать, Минни Маркс, можно смело сказать, сыграла решающую роль в творческой судьбе своих сыновей. Женщина энергичная, предприимчивая, тщеславная, она искренне верила в сценическую карьеру своих мальчиков. И когда у юного Юлиуса определился благозвучный голос, она поспешила пристроить его в захудалое варьете. После трехлетних скитаний, перепробовав множество профессий, вплоть до конюха и кучера, Юлиус вернулся к родным, так и не добившись успеха на сценическом поприще.

Но неугомонная мать не оставляла надежды. Она решила объединить таланты семьи и уговорила мальчиков подготовить номер «Четыре соловья». Минни Маркс энергично взялась за дело и добилась ряда ангажементов в третьесортных ньюйоркских кабаре.

Но ни представления в Нью-Йорке, ни гастроли в провинции не принесли труппе ожидаемого успеха. «Соловьиные» трели братьев не ласкали слуха публики и антрепренеров. Это и естественно — сказывалось отсутствие профессиональной подготовки. Словом, номер их вскоре приобрел дурную славу. Их всюду освистывали, над ними издевались, оскорбляли. Во время одного из таких унылых выступлений в каком-то захолустном городишке штата Техас, доведенные до отчаяния бесконечными неудачами, братья Маркс вдруг взбунтовались и принялись осыпать зрителей градом насмешек, острот, язвительных каламбуров, двусмысленных намеков... Они неистовствовали на сцене, вкладывая в свою импровизацию всю накипевшую горечь уязвленного актерского самолюбия. Братья спешили излить

РАСПИСНЫЕ ПРЯНИКИ

УТИНЫЙ СУП

свои чувства, ожидая грандиозного скандала, но, к их удивлению, публика неожиданно разразилась громовым хохотом. В эти минуты сценического озарения и родились новые комики: «соловьи» превратились в «стервятников», в бесчинствующих комиков.

Так началась триумфальная карьера братьев Маркс. Предложения сыпались со всех сторон, но расчетливая мамаша выбирала лишь самые выгодные. Случайно открыв свой жанр, братья с жаром принялись разрабатывать золотую жилу.

Увидев как-то братьев на сцене, один знакомый актер посоветовал им изменить имена. Совет был принят, и вскоре каждый из братьев получил новое имя. Леонард, игравший итальянца-эмигранта и отличавшийся крайне детским непочтением ко всякого рода правилам и законам, был прозван Чико, что по-итальянски — ребенок; почти не расстающийся с арфой Артур превратился в Харпо; Юлиус за свою болтливость и сарказм был прозван Гручо, то есть — сварливый, а Мильтон, неизменно появляющийся в скрипучих резиновых башмаках, получил имя Гуммо (резина). Позднее под кличкой Зеппо к ним присоединился и самый младший из братьев — Герберт

Так кто же они, эти братья? Клоуны, музыканты, танцоры, эксцентрики, мимы?.. Пожалуй, ни один комик в мире, за исключением разве что Китона, не вызывал столько резких, противоречивых суждений, какие выпали на долю братьев Маркс. Их юмор странен и необычен. Одни критики усматривают в нем дешевое и низкопробное кривлянье. Другие пытаются увести их искусство в зыбкие сферы сюрреализма и «лунатического безумия».

Принять любую из этих точек зрения было бы одинаково неверно

В ряду знаменитых комиков братья занимают скромное место. Им не хватает ни трогательной прозрачности чаплиновского юмора, ни мудрой иронии Китона, ни рафинированной четкости ллойдовских трюков. Они грубоваты. Малоэстетичны. Их

комедии, как правило, лишены четкого сюжета. В них все перепутано, перемешано, нарушены все привычные отношения и связи между людьми и предметами... Братья словно задались целью вывернуть логику наизнанку, довести все до абсурда. Чико, например, не моргнув глазом, проглатывает в один момент тридцать порций мороженого, а Харпо, искромсав великолепную картину, вдруг извлекает из-за пазухи курицу или дохлую кошку... Но если это так, если действительно их поступками движут примитивные импульсы и эротические инстинкты, если все их трюки не поднимаются выше уровня дешевого балагана, то чем тогда объяснить небывалый, ошеломительный успех, сопровождавший их выступления на сцене и на экране в течение целого десятилетия? Непритязательностью зрительских вкусов? Но ведь их фильмам аплодировал зритель, воспитанный на лучших традициях американской комической школы, на шедеврах Чаплина и Китона.

Видимо, дело заключается в том, что братья Маркс принесли на экран совершенно новую форму комедийной условности, которая как нельзя лучше отвечала потребностям времени — неутолимой жажде зрителей к восприятию самых условных форм комического.

Каждое искусство обладает своей особой степенью условности. Известно, например, что театральная условность убивает кинематограф или делает его таким же нелепым, как цирк в театре. В этом смысле братья Маркс совершили чудо. Они смешали в своем искусстве различные формы условности. В этом секрет их успеха. И одновременно сложность анализа их творчества.

Весьма характерно, что каждый из братьев тяготеет к определенному виду комедийности. Традиции цирка ярче всего воплощены в клоунаде Харпо, тогда как Граучо, заливающий зрителей непрерывным потоком острословия, ближе к театру. Самые большие споры среди критиков возникают при определении характера их

УТИНЫЙ СУП

ОБЕЗЬЯНЬИ ПРОДЕЛКИ

юмора и сатиры. Здесь авторы не скупятся на эпитеты: «Грубый, гротескный, бурлескный, шальной, абсурдный, сюрреалистический, садистический, анархический...» Определения можно было бы множить, но они мало что объясняют. Комики никогда не утруждали себя социальным анализом мира. Их герои — вне общества; кого бы они ни играли — президента, адвоката, слугу ли, управляющего гостиницей или врача — они всегда остаются собой, входя не столько в образ, сколько в его внешнюю оболочку. Единственно, что они неизменно утверждают в любом фильме, — это свою независимость, независимость от общества, его норм, законов, морали, условностей. Независимость, действительно переходящую порой в анархию.

Подобно Чаплину, Китону и Ллойду, каждый из братьев в соответствии со своим темпераментом и характером создает постоянную комедийную маску.

Самый агрессивный среди братьев — Гручо Маркс. Нервный, подвижной, стремительный, с черной щеткой неприятных усов и косым взглядом, вечно прикованным к кончику неизменной сигары, он ни на ком не задерживает внимания больше минуты, успевая, однако, осыпать партнера потоком дерзостей и оскорблений. «Осел, идиот, дубина, болван...» — вот его характерный разговорный набор. Гручо был автором большинства сценариев комедий братьев, его стихия — нонсенс, абсурдный юмор, парадоксальные ситуации, блестящие каламбуры. Так, например, в одном фильме, посчитав с профессиональным видом пульс лежащего Харпо, Гручо важно заявляет: «Одно из двух: или мои часы остановились, или он умер». В фильме «Кокосовые орехи» Гручо, заскочив на конюшню, торопливо швыряет больному рысаку горсть пилюль, советуя «принимать по одной через каждые полчаса». «Если станет хуже, звоните!» — кричит он, убегая. Сарказм и резкое остроумие Гручо, его потрясающее умение мгновенно реагировать на любую реплику

собеседника стяжали ему прочную славу в Америке и далеко за ее пределами. «Вы врач?» — спрашивают его. Граучо без колебаний отвечает: «Да. А где лошадь?» Уже после того, как распалось блестящее трио комиков, Граучо Маркс еще долго оставался любимейшим актером телевидения — «гениальным церемониймейстером» всякого рода квизов и обозрений

Харпо вспоминает, как в самом начале своей карьеры в небольшом городке штата Иллинойс, кажется в Шампани, он прочитал заметку, которая глубоко врезалась ему в память. Критик местной газеты писал, что «тот из братьев Маркс, который играет в спектакле ирландского эмигранта, просто великолепен в пантомиме. Но все его обаяние исчезает, как только он начинает говорить». Как это не было горько, Харпо признал, что журналист прав. И с этого дня он не произнес с экрана ни слова. Смешной, молчаливый человек в огненно-рыжем парике покорял публику виртуозным блеском исполнительской техники, музыкальной пластикой и ритмом Играя, как и его братья, человека с расторможенными импульсами, он не оставлял без внимания ни одной смазливой девушки, а когда девушек рядом не было, выкидывал самые невероятные «номера» Он вечно куда-то прыгал, падал, проваливался, что-то ломал, выворачивал наизнанку телефоны, съев завтрак, глотал также ножи, вилки и тарелки и вообще совершал поступки, лишенные всякого смысла. Но самым его любимым номером была игра на музыкальных инструментах которые постепенно разрушаются. Здесь он достигал вершин музыкальной эксцентрики. Скрипку он буквально перепиливал смычком. От флейты оставлял один мундштук, продолжая, однако, вести мелодию... В фильме «День на скачках» Харпо так экспрессивно играет на рояле, что инструмент начинает буквально развали-

ДЕНЬ НА СКАЧКАХ

ваться на глазах. Отлетает крышка, затем ножки, разлетаются из-под пальцев клавиши, но Харпо невозмутимо, с удивительным блеском продолжает играть... на одних струнах, превратив их в подобие арфы. Даже хрустальная ваза, разбиваясь в его руках, издает мелодичные звуки. От диких шуток и нелепых выходок он умел мгновенно переходить к огромной музыкальной нежности. В такие минуты он царствовал над зрителем. Харпо — хороший клоун, и, когда он появлялся на экране с арфой или автомобильным клаксоном, наступало подлинное «безумие веселья».

Сейчас мало кто знает, что в 1934 году Харпо с группой туристов побывал в Советском Союзе и даже с успехом выступил на сцене Московского мюзик-холла в небольшом скетче, специально подготовленном режиссером Арнольдом.

Третий из братьев, Чико, выступал в роли итальянского эмигранта. Толстый и неуклюжий, с невероятным итальянским акцентом, он производил впечатление недалекого и туповатого парня. Его стремление не отставать от братьев в их веселых проделках выглядело забавным, а виртуозная техника пианиста просто потрясала. Чико и Харпо были неразлучны на экране. Иногда они объединялись против Гручо, но чаще выступали все заодно. Эта блестящая троица долгое время оставалась гордостью фирмы «Парамаунт». В павильонах этой студии были созданы их первые фильмы: «Кокосовые орехи», «Расписные пряники», «Обезьяньи проделки», «Лошадиные перья», «Утиный суп».

Гуммо Маркс ушел со сцены задолго до того, как они начали сниматься в кино, а Зеппо после нескольких фильмов благоразумно покинул братьев, не в силах внести какой-нибудь новый, оригинальный акцент в братское трио.

Абсурдный юмор всегда очень выпукло обнаруживает условность комедийного приема. Братья Маркс никогда не скрывали условности своего юмора. Скорее, наобо-

рот. Они всячески ее подчеркивали. В чем же притягательная сила их смеха. Юмор их грубоват, резок, но не лишен остроты. Самым пленительным в их творчестве всегда был здоровый, неистощимый дух веселой импровизации, заряд огромной эмоциональной энергии. Нарушая привычную логику поведения, событий, характеров, комики просто купались в струях комедийной условности. Вот типичный для комедий братьев Маркс пример алогичного юмора. Харпо стоит у стены, полицейский пытается его отогнать, но Харпо не хочет отходить. Тогда полицейский со злостью спрашивает: «Ты что, подпираешь стену?» Харпо утвердительно кивает головой. Разъяреный полицейский отталкивает его, и... к удивлению обоих, стена падает. В своем классическом фильме «Ночь в опере» они совершают самые невероятные поступки — прячутся в чемоданах, выпрыгивают в иллюминаторы парохода, разносят в щепки мебель... И все это с легкостью и вдохновением, достойными их памятного выступления в захолустном городишке штата Техас.

Братья Маркс были певцами комедийной условности. И может быть, в этом и следует искать одну из главных причин их успеха. Она заключена в эстетическом наслаждении, вызываемом игрой человеческой фантазии, в способности нашего сознания к восприятию самых причудливых, самых условных форм искусства. Следует отдать должное «комическому миру», созданному тремя клоунами-эксцентриками, «лунатическими безумцами» — братьями Маркс. Их фильмы вошли в историю кино, в историю мировой кинокомедии.

А. Волков

СЧАСТЬЕ В ЛЮБВИ

Фернандель

Черное и белое — 1930
Любовник его консьержки — 1934
Бальная записная книжка — 1937
Наследник Мондезира — 1939
Соломенная шляпка — 1940
Тайна Сен-Валя — 1944
Нужен убийца! — 1949
Казимир — 1950
Бонифаций-сомнамбула — 1950
Красная таверна — 1951
Запретный плод — 1952
Мадемуазель Нитуш — 1953
Враг общества № 1 — 1953
Али-Баба — 1954
Новый Дон-Жуан — 1955
Большая драка дона Камилло — 1955
Закон есть закон — 1957
Динамитный Джек — 1961
Дьявол и десять заповедей — 1962

ЗАКОН ЕСТЬ ЗАКОН

Смех—ремесло Фернанделя. Он принадлежит к последним из могикан экрана, которые верой и правдой служат смешливой и жизнерадостной музе комедии, не изменяя ей никогда. Этот союз — наипрочнейший, насчитывающий уже тридцать шесть лет работы в кинематографе. Такой стаж сам по себе дает основание толковать фернанделевскую верность комедии не только как свойство артистического темперамента, но и как художественный принцип.

Он и раньше, до того как пришел в кино, был комиком. Все началось с того дня, когда служащий одного из марсельских банков Фернан-Жозеф-Дезире Контанден, ставший впоследствии известным всему миру артистом Фернанделем, присоединился к труппе бродячих артистов. Два года он разъезжал по югу Франции, играя в незатейливых водевилях, фарсах, оперетках.

За Фернанделем в труппе было закреплено амплуа первого комика.

В провинции он имел успех, и по возвращении из турне ему был обеспечен ангажемент на марсельской сцене. Но театру Фернандель решительно предпочел мюзик-холл. Там он распевал шуточные песенки, для которых сам сочинял слова и мелодию. Он и теперь время от времени выходит на эстраду с программой любимых песенок. Правда, с тех пор как Фернандель связал свою жизнь с экраном, антракты между съемками случаются не часто. Он снимается в Италии, в Испании, в Англии и США, а среди французских режиссеров легче назвать тех, с кем Фернандель не работал, чем перечислить имена постановщиков его картин. Этих картин более ста пятидесяти—цифра поистине астрономическая для одной актерской судьбы.

Но, чтобы почувствовать обаяние артиста, не надо смотреть такое количество фильмов. Чтобы разгадать секреты его смеха, достаточно вспомнить самые удачные из его лент. Их немного.

Старые комики экрана открыли законы кинематографической комедийности. Один из них состоит в том, что комический герой действует, подчиняясь своей, особой логике жизни, отличной от его окружения, от размеренности, стабильности, упорядоченности поведения большинства людей. У Макса Линдера или Гарольда Ллойда, например, это расхождение вызывало улыбку, и только. У Чаплина — иначе. Уморительная походка Чарли, его дырявые ботинки в сочетании с котелком и тросточкой, да и вся его жизнь невпопад, были смехом сквозь невидимые миру слезы. Чаплин возвысил незатейливую «комическую» до трагикомедии нашего времени.

Фернандель не знает таких великих прозрений. Но он неплохо усвоил опыт своих предшественников.

Нельзя сказать, что Фернандель — чужой в мире своих фильмов. И все-таки он чем-то выделяется среди сытых и скучных буржуа. Играет ли актер обаятельного

ЗАКОН ЕСТЬ ЗАКОН

КАЗИМИР

коммивояжера, исправного служаку-полицейского или Сганареля в новом варианте похождений легендарного обольстителя из Толедо, он никогда не вписывается в среду — ему нужно сделать дополнительное усилие, чтобы войти в контакт с кем-нибудь из персонажей фильма.

В «Казимире», первой на наших экранах картине Фернанделя, актер играл человека, которому посчастливилось найти работу: Казимир получил место агента фирмы, торгующей пылесосами.

Двери, двери, двери. Казимир стучится в них, чтобы предложить свой товар. Но одни двери так и остаются закрытыми, из-за других высовываются сердитые физиономии... Из-за одной двери показалась милая старушка, она с готовностью вступает в переговоры с Казимиром, но тут выясняется, что старушка совершенно глуха и способна лишь к одностороннему общению.

Игривая дамочка с папильотками в волосах не прочь пококетничать с молодым коммивояжером, но его пылесос — фи! — зачем он ей?!

Казимиру не везет. Даже никелированный пылесос «супергоди» нагло измывается над неудачливым агентом. Он то заартачится и в присутствии покупателя откажется работать, а то, наоборот, обнаружит излишнюю прыть и сожрет со стола возможного клиента, помимо мусора, разные важные предметы, например приготовленное в подарок любовнице белье.

Не менее печальна (и смешна!) судьба ге-

роя Фернанделя и в картине «Мадемуазель Нитуш», где он ведет двойную жизнь. Днем он органист монастырского пансиона «Небесные ласточки», а вечером, облачившись в апельсиновый фрак, превращается в сочинителя модных опереток. Героя Фернанделя в этой картине зовут Флоридором, но право же, он, как Епиходов в «Вишневом саде», мог бы называть себя «двадцать два несчастья». Флоридор с трудом разгибается от тумаков, которыми его постоянно осыпают враги. Благочестивый органист некстати чихает посреди торжественной мессы: причина в том, что накануне он спасался бегством из будуара очаровательной певички и второпях оставил там ботинки. Пришлось совершить прогулку по сырому осеннему городу в одних носках. Но и это еще не все. Лавина злоключений обрушивается на Флоридора в конце фильма: он проваливается сквозь пол, лишается своей гордости — великолепной, сияющей бриалином шевелюры и, наконец, оказывается забритым в солдаты.

Запертому в казармах Флоридору приходится изображать конюха-заику. Тело Фернанделя на глазах оседает грузностью, походка приобретает развалку, и в словах, которые солдат произносит в присутствии своих командиров, столько разумных суждений об армии, о войне, словно бы его заплетающимися устами глаголет сама истина. Этот кусочек роли — самый сочный и самый яркий во всем фильме. Артистический темперамент Фер-

нанделя, вообще чрезвычайно активный, в этом эпизоде словно прорывает все ограничения и бурлит, клокочет, сверкает радостью истинного и органичного лицедейства.

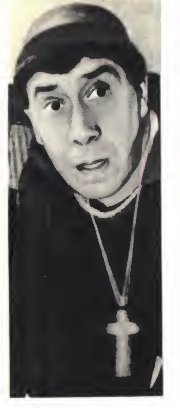
Комическому невезению этих своих персонажей Фернандель не придает серьезного значения. Его привычная интонация — интонация юмористической снисходительности к героям: чудаки, мол, да и только!

Но так бывает не всегда.

В 1957 году Кристиан-Жак поставил фильм «Закон есть закон». Замысел картины не очень оригинален. Кристиан-Жак на свой лад пересказал основные перипетии сюжета замечательного итальянского фильма «Полицейские и воры». Он повторил конструкцию ленты Стено и Моничелли, которая основывалась на дуэте комиков. Один из них попросту перекочевал из итальянского фильма во французский, сохранив нрав, занятие и даже, кажется, костюм. Это «вор», которого в обоих фильмах играет Тото. Полицейским Кристиан-Жак сделал Фернанделя.

Сначала кажется, что герой Фернанделя идеально «вписывается» в распорядок жизни маленького городка. Фернандель — Пасторелли — таможенник на франко-итальянской границе. Он исправный служака, на хорошем счету у начальства,

НОВЫЙ ДОН-ЖУАН



КРАСНАЯ ТАВЕРНА

время от времени ему перепадают поощрения. У Пасторелли семья — чудные детишки, домовитая жена. Словом, он в городке — лицо известное и уважаемое.

Несчастье обрушивается на неповинную голову Пасторелли внезапно, как гром среди ясного неба. Из уважаемого горожанина он в миг превратился в двоеженца — раз, в дезертира — два, в авантюриста — три, в изменника — четыре. И все это только потому, что новорожденного Фердинанда по ошибке записали не в той мерии. Блюститель закона попадает за решетку. В таком драматическом повороте восстанавливается исходное для Фернанделя расположение сил.

Пасторелли нарушил закон, которому служил так трогательно верно, так безукоризненно честно, так похвально ревностно. Значит ли это, что плох Пасторелли или, может быть, никуда не годится закон? Фернандель в фильме Кристиан-Жака не оставляет сомнений: никуда не годен закон. Хитросплетениям политических софизмов, условностям, от которых у нормального человека голова идет кругом, крючкотворству бюрократических предписаний Фернандель противопоставляет простодушную мудрость своего героя, его незыблемые простонародные представления о справедливости, честности, ответственности.

Ни до «Закона», ни после него народность комической маски актера не выступала с такой полнотой и четкостью. В этой маске легко распознать черты

вчерашнего крестьянина с его, может, и не бойким, но всегда здравым умом, с неколебимой убежденностью в постоянности таких ценностей, как труд, семья, честность.

С народностью характера фернанделевского героя связан мотив щедрости, очень для актера важный. Посмотрите, с каким удовольствием Флоридор подносит цветы, угощает, опекает, поет или играет! В его лице, во всей его фигуре разлито такое блаженство, такое наивное выражение счастья, как будто именно в эту минуту он совершает главное дело жизни. Когда Казимир предлагает клиентам свой коварный «супергоди», он в этот момент словно бы забывает, что обязан выгодно продать пылесос, он светится восторгом, желанием доставить удовольствие, одарить, помочь...

В новелле «Не сотвори себе кумира» из фильма «Дьявол и десять заповедей» мотив готовности прийти на помощь решается очень своеобразно. Незнакомый человек приходит с гор в лачугу бедняков, где поселились голод и болезни. Он произносит странные речи о своем могуществе, уверяет, что может исцелить, ниспослать счастье и достаток. Незнакомец намекает даже, что он, дескать, сам господь бог... Крестьяне и верят ему и не верят, скорее, все-таки не верят. В сбивчивых речах пришельца для них много тумана. Но этот человек дает им то, без чего они совсем уже погибали, — надежду. Не беда, что в конце «боженька» оказывается всего-навсего пациентом находящейся неподалеку психиатрической клиники. Ирония по поводу добра, которое в наше время будто бы способны делать лишь умалишенные, на совести авторов картины — Фернандель тут ни при чем.

Но зато и буйствуют же его герои, когда им мешают поддержать или выручить в беде. В американском фильме «Каникулы в Париже» Фернандель играет... Фернанделя, знаменитого французского комика, кумира кинозрителей. Фернандель знакомится с американским телекумиром Бобом Хоупом, и на трансатлантическом лайнере во время рейса Нью-Йорк — Гавр завязывается их дружба. В Париже Боб Хоуп попадает в западню. Парижские гангстеры, орудовавшие в городе с наглостью, достойной их знаменитых чикагских собратьев, упекают Боба в больницу для душевнобольных. Фернандель старается спасти друга. Но больничный привратник ни за что не хочет впустить его. «Сюда входят только больные», — вкрадчиво улыбается он. «Ах, только больные? Пожалуйста, я тоже больной». Фернандель странно хихикает, кукарекает, скачет на одной ножке, очаровательно улыбается. Грозный страж надрывает живот со смеху. Но... не пропускает: «Прекрасно, мсье Фернандель, прекрасно!» — стонет он. Но не верит. Тогда Фернандель изображает буйное помешательство, опасное для окружающих. Он выламывает фары из своего автомобиля, грызет стекло, швыряет циклопические каменные плиты.

Привратник смеется. Постепенно Фернандель начинает буйствовать всерьез. По-комедийному, конечно, всерьез. Он срывает капот машины, выворачивает колеса, размахивает металлическим листом, как мечом и как щитом одновременно. И стражник перестает смеяться. Не потому, что верит в болезнь Фернанделя, а потому, что понял нешуточность его гнева, гнева человека, которому мешают помочь другу.

Это щедрое бескорыстие души — ценнейшее в симпатичных героях комика.

Персонажи, которых играет Фернандель, исключены из налаженного буржуазного миропорядка. Это, однако, не значит, что буржуазный миропорядок не оставляет на них своих отметин. Очаровательный фернанделевский простак начинает приспосабливаться. Его здравомыслие оборачивается рассчетливостью, наивность — лицемерием, а щедрость — житейской хитростью. Тогда на экране появляются комические монахи и гангстеры Фернанделя.

Монахов актер сыграл множество. Он постоянный участник серии режиссера Жюльена Дювивье о сельском пасторе доне Камилло. В «Красной таверне» Отан-Лара Фернандель тоже играет монаха — обжорливого, распутного, нечистого на руку. Юмористичность ситуации заключается в том, что этому святому отцу приходится отпускать грехи профессиональным убийцам. Выражение искреннего изумления не сходит с лица монаха: надо же, нашлись грешники еще хуже его!

Неутраченная, нестертая мера добра, которой Фернандель, как в притче, мерит своих героев, и есть неизменная основа его искусства — народная основа.

У разных комиков разные инструменты смеха. У Тати очень большой рост и длинные ноги; у Китона — лицо всегда печально-неподвижное. Лицо Фернанделя всегда оживленно-подвижное. Игра лица для него — основной источник комических эффектов. Режиссеры, сотрудничающие с актером, предпочитают строить фильмы на крупных планах, избегая динамичных композиций. В фильмах Фернанделя камера как бы застывает, пораженная метаморфозами его лица.

И в самом деле, есть чему поразиться! Фернандель мимирует оживленно. Одна его невероятно смешная мина сменяется другой. Соединяются они между собой по принципу откровенных контрастов: после совершеннейшей неподвижности его лицо вдруг расплывается в улыбке на полэкрана, а внезапный испуг возвращает ее в состояние комического оцепенения.

Ну и с удовольствием же играет своим лицом Фернандель! Его мимика никогда не бывает простой реакцией на происходящее. В ужимках, улыбках, смешном жеманстве, в каскаде выражений лица, в неожиданной и резкой их смене ощущаешь удовольствие, какое актер получает играя. Недаром Фернандель носит

ДЬЯВОЛ И ДЕСЯТЬ ЗАПОВЕДЕЙ

ШКОЛА И ЖИЗНЬ

шутливый титул: «самая смешная физиономия Франции».

Артистизм — форма существования Фернанделя-художника, и это качество, прирожденное и неизбывное, сообщает искру подлинного искусства всем фильмам комика, даже и в тех случаях, когда сами по себе эти фильмы не представляют никакой ценности.

Фернандель работает в коммерческой кинематографии, поставляющей кинотовар экранам предместий больших городов и провинции. У коммерческого экрана свои законы. Как ни велика популярность актера, продюсеры предпочитают использовать его талант в проверенных ситуациях, апробированных трюках и «верняковых» приемах.

Многие из бесчисленных фильмов Фернанделя — это на скорую руку состряпанные однодневки. Остаются считанные единицы, где талант актера находит себе достойное применение. Понимает ли это знаменитый комик? Видимо, понимает. Иначе трудно объяснить его участие в недавно созданной им, на паях с Жаном Габеном, собственной кинофирме ГАФЕР.

Правда, до сих пор художественный эффект деятельности ГАФЕР незначителен. На финансовый — компаньоны не жалуются.

Да, несладкая это участь — служить искусству и кассе одновременно и относиться к ним с равным вниманием. Слабое дарование зачахнет, ссохнется и вовсе исчезнет из поля зрительского внимания.

Но не Фернандель, конечно! Фернандель — единственный, неповторимый. Его лошадиную улыбку забыть невозможно. И зрители не забывают Фернанделя.

Они знают, что фильм с Фернанделем — это всегда отдых, всегда забава и веселье.

И. Рубанова

Тото

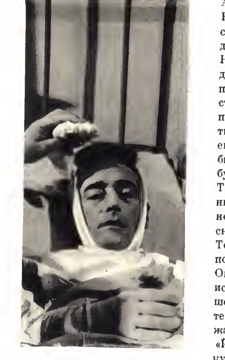
Сила рук — 1937
Обезглавленный святой Иоанн — 1940
Похищение сабинянки — 1945
Тото — правитель Италии — 1948
Неаполь — город миллионеров — 1949
Тото-Тарзан — 1950
Тото-шейх — 1950
Шесть жен Синей Бороды — 1950
Где свобода? — 1952
Тото и женщины — 1952
Золото Неаполя — 1954

Тото в аду — 1954
Римские рассказы — 1955
Закон есть закон — 1957
Тото на Луне — 1958
Трехспальная кровать — 1960
Тото, Пеппино и сладкая жизнь — 1961
Тото против Мациста — 1961
Тото-Дьяболикус — 1962
Тото и Клеопатра — 1963
Тото Аравийский — 1964
Птицы — большие и малые — 1966

«Я начал свою карьеру уже очень давно, но не только люблю свою работу точно так же, как в день дебюта, а даже должен сознаться, что она — главная цель моей жизни. Я чувствую себя по-настоящему наполненным и счастливым только тогда, когда работаю. Я не могу жить вдали от мира кино, который может показаться нелепым тому, кто его недостаточно хорошо знает, но который для меня — единственное, что приносит удовлетворение». Так говорит о себе итальянский комический актер Тото.

Поистине трагический парадокс творчества Тото заключается в том, что он обладает всеми данными для того, чтобы стать одним из великих комиков современности. Но до сих пор, за всю многолетнюю кинематографическую карьеру, ему удалось всего лишь несколько раз сняться в фильмах настоящих, больших режиссеров. Правда, Тото участвовал более чем в ста кинокомедиях, его популярность огромна, его характерное лицо — худое, с большим горбатым носом, тонкими губами, тяжелым, деформированным подбородком и темными, печальными глазами — хорошо знакомо зрителям Италии и многих других стран. И все же редкостное дарование этого актера раскрыто еще далеко не полностью, его талант эксплуатируется подчас варварски.

Настоящее имя Тото значительно длиннее его короткого сценического псевдонима. В официальных справочниках он значится как его королевское высочество



НЕАПОЛЬ —
ГОРОД МИЛЛИОНЕРОВ

Антонио Флавио Фокас Непомучено Де Куртис Гальярди герцог Комнин Византийский. Тото — отпрыск древнего рода, он действительно происходит из династии Комнинов, и лет десять-пятнадцать назад даже выиграл анекдотический судебный процесс против какого-то немецкого аристократа, оспаривавшего его права на престол Византийской империи, прекратившей, как известно, свое существование еще в XV веке. Впрочем, процесс этот был не столь уж бессмысленным. В мире буржуазного кино рассуждают так: пусть Тото и не нуждается в рекламе, но лишний раз привлечь к нему внимание газет не помешает. Но, так или иначе, в актерской жизни Антонио Де Куртис избрал имя Тото и всем своим высоким титулам предпочел титул «короля смеха».

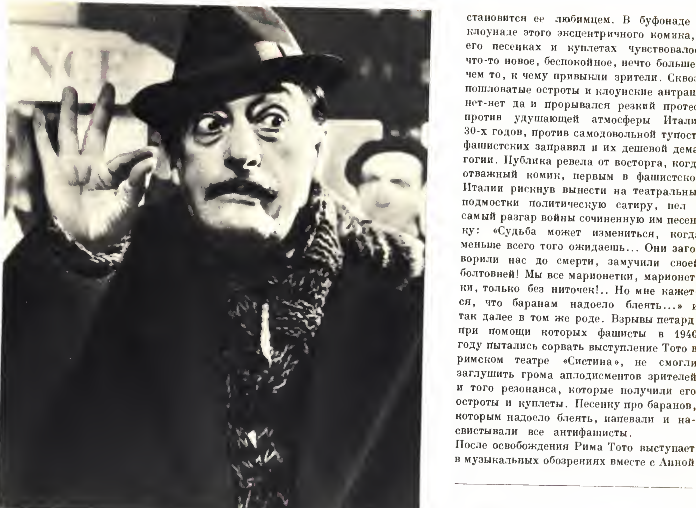
Он родился в 1898 году и первые шаги в искусстве сделал семнадцатилетним юношей на подмостках маленьких эстрадных театров Неаполя. В 1917 году он переезжает в Рим и начинает выступать в театре «Йовинелли» с пародиями, песенками и куплетами. Все дальнейшее творчество Тото тесно связано с этими двумя городами — их народным бытом, обычаями, диалектами и фольклором. По внешности молодой комик был чистокровным неаполитанцем. На изможденной асимметричной физиономии Тото застыло выражение какой-то потусторонней отрешенности. А его маленькая, сухонькая, подвижная фигурка, казалось, живет сама по себе. Путем длительной тренировки Тото достиг автоно-

ПОЛИЦЕЙСКИЕ И ВОРЫ

ми отдельных частей тела — его руки, ноги, глаза, голова существовали как бы независимо друг от друга, участвуя в какой-то абсурдной симфонии движений. Они ходили, словно на шарнирах, он весь то дергался, как марионетка, то вдруг застывал в самой неестественной позе. Своеобразная мимика и эксцентрическая манера принесли Тото широкую известность у римской и неаполитанской публики 20-х годов, однако он еще долго оставался актером второразрядных театров варьете и оперетты, комиком, использующим преимущественно внешние выразительные средства.

Из спектаклей 20-х годов с участием Тото следует вспомнить «Трех мушкетеров», где он играл Д'Артаньяна. В шляпе, украшенной гусиным пером, с палкой вместо шпаги, Тото создал карикатурный образ наглого и хвастливого вояки, своими повадками подозрительно походившего на итальянских чернорубашечников. В фашистской Италии тех лет, в годы разгула милитаристской пропаганды это было весьма смело, и подтекст, вложенный Тото в этот образ, прекрасно доходил до зрителей.

В 1933 году Тото становится «капокомико», то есть «гвоздем» программы эстрадной труппы, выступавшей в больших кинотеатрах перед началом сеансов. Так началось знакомство Тото с публикой, посещающей кинотеатры, и вскоре актер



ЗАКОН ЕСТЬ ЗАКОН

становится ее любимцем. В буфонаде и клоунаде этого эксцентричного комика, в его песенках и куплетах чувствовалось что-то новое, беспокойное, нечто большее, чем то, к чему привыкли зрители. Сквозь пошловатые остроты и клоунские антраша нет-нет да и прорывался резкий протест против удушающей атмосферы Италии 30-х годов, против самодовольной тупости фашистских заправил и их дешевой демагогии. Публика ревела от восторга, когда отважный комик, первым в фашистской Италии рискнув вынести на театральные подмостки политическую сатиру, пел в самый разгар войны сочиненную им песенку: «Судьба может измениться, когда меньше всего того ожидаешь... Они заговорили нас до смерти, замучили своей болтовней! Мы все марионетки, марионетки, только без ниточек!.. Но мне кажется, что баранам надоело блеять...» и так далее в том же роде. Взрывы петард, при помощи которых фашисты в 1940 году пытались сорвать выступление Тото в римском театре «Систина», не смогли заглушить грома аплодисментов зрителей и того резонанса, которые получили его остроты и куплеты. Песенку про баранов, которым надоело блеять, напевали и насвистывали все антифашисты.

После освобождения Рима Тото выступает в музыкальных обозрениях вместе с Анной

Маньяни. Выступления этой труппы пользуются большим успехом, «театр Тото» привлекает внимание прогрессивной интеллигенции, в частности кинодраматурга Чезаре Дзаваттини — одного из зачинателей неореализма, который до сих пор очень высоко ценит комедийное мастерство Тото.

В варьете и ревю Тото работал до 1949 года, а потом его полностью (если не считать нескольких выступлений на сцене в 1956 году) поглотило кино. Сниматься он начал еще в 1937 году — успех на сцене открыл ему двери в кино, так же как и другим итальянским комикам старшего поколения — и Витторио Де Сика, и братьям Эдуардо и Пеппино Де Филиппо, и Рашелю, и Макарио. Это был обычный путь. Однако первые фильмы, в которых участвовал Тото, не принесли ему творческих удач, в них лишь механически использовался его эстрадный опыт.

Временем подлинного рождения Тото — комедийного киноактера можно считать 1949—1950 годы, как раз тот период, когда он оставил сцену. Тото снимается в пяти-шести, а то и семи фильмах в год и быстро завоевывает любовь кинозрителей. Дело, конечно, не в количестве картин; в создаваемых им образах под эксцентрической манерой игры, под острой гротескностью очень сильно ощущается глубоко народный, человечный характер его дарования. Персонажи, которых играл Тото, — фатальные неудачники, живущие случайными заработками, бедняки, сохраняющие во всех переделках благородные чувства и человеческое достоинство. Огромный запас жизненных сил и жизнерадостность героев Тото импонировали народному зрителю, были ему близки. Вместе с тем эти персонажи глубоко традиционны для Италии, они словно впитали дух неаполитанской бедноты, ее поразительное умение приспосабливаться к любым условиям жизни. Это была естественная защитная реакция народа на жестокость и несправедливость окружающего мира, нищету, преследования закона и полиции. В комедиях Тото в новых условиях послевоенной Италии получила блестящее развитие традиция итальянской комедии масок. (Недаром в формулировке присуждения Тото в 1961 году кинопремии «Золотая гроздь» указывалось, что он «на протяжении многих лет с честью служил славе и гению театра дель арте».)

ТОТО ПРОТИВ ЧЕРНОГО ПИРАТА

В благотворной атмосфере первых послевоенных лет, когда передовые художники Италии, борясь за принципы народности, гуманности в искусстве, развивали прогрессивное направление в кино, встреча крупнейшего итальянского комика с неореализмом была неизбежна.

Эта встреча произошла дважды — в 1950 году, когда Тото снялся в фильме «Неаполь — город миллионеров», и в следующем 1951 году, когда он участвовал в фильме «Полицейские и воры». Обе эти картины, до сих пор по праву считающиеся наивысшими достижениями Тото, хорошо знакомы советскому зрителю.

Содружество Тото с автором пьесы «Неаполь — город миллионеров» и режиссером ее экранизации — неаполитанским драматургом и актером Эдуардо Де Филиппо было замечательно плодотворным. Эдуардо создал в своем фильме для Тото новую роль, которой нет в пьесе, — роль Паскуале, друга главного героя, безработного трамвайщика Дженнаро Йовине (его играл сам Де Филиппо). Кто мог рассказать о послевоенном Неаполе, его людях и бедах лучше двух неаполитанцев — Эдуардо и Тото?

Поистине незабываема сцена, в которой Тото — Паскуале изображает покойника — за умеренную плату он готов оказать своим соседям и приятелям любые услуги. Дело в том, что жене Дженнаро угрожает обыск, а под кроватью у нее спрятаны изрядные запасы кофе, которым она спекулирует: ведь ни у мужа, ни у сына нет работы, а время трудное, военное. И вот по краям кровати ставят зажженные свечи и на нее укладывают Паскуале, который должен изображать внезапно скончавшегося родственника. Полицейский, зная такие проделки, садится у постели и внимательно наблюдает за лицом «покойника».

Начинается бомбежка, хлопают зенитки, рвутся бомбы... Но Паскуале остается недвижим, на его лице не дрогнет ни один мускул, только по лбу от страха стекают тяжелые капли пота. Все давно уже укрылись в бомбоубежище, но между «покойником» и полицейским продолжается дуэль нервов. Наконец, когда звучит отбой, восхищенный полицейский обещает не делать обыска и никого не арестовывать, если «мертвец» пошевелится. И только тогда Паскуале расправляет онемевшие члены и открывает глаза...

А кто не помнит римского воришку Эспозито, вернее, даже не воришку, а мелкого жулика, из кинокомедии режиссеров Стено и Моничелли «Полицейские и воры»? Образ, созданный Тото в этом фильме, весьма сложен — его жулик Эспозито не только очень смешон, но глубоко человечен и трогателен. Сама жизнь заставляет его ловчить, обманывать, иногда даже что-нибудь стащить. Чтобы прокормить семью — а он примерный семьянин, любящий муж и отец, — Эспозито то старается всучить богатому и глупому американцу поддельную монету, то, окружив себя стайкой беспризорных, пытается получить подарки для многосемейных, то, высунувшись в окно, подцепляет на крючок и выуживает из лавки, что этажом ниже, круг колбасы... Он остроумен, находчив, ловок, постоянно в нервном напряжении. Свои отлучки из дому, когда он скрывается от полиции, Эспозито называет «командировками», а все свои проделки — «работой». А ведь он немолод, за спиной у него годы войны, плена... Но тяжелая жизнь не ожесточила Эспозито: когда он узнает, что Боттони, полицейскому, который его ловит, угрожает увольнение, если тот не поймает вора, Эспозито великодушно соглашается пойти в полицию...

Фильм построен на парадоксе — дружбе между вором и полицейским. Однако в нем нет и следа слащавости, просто авторы фильма показывают, что и вор и полицейский ничем, в сущности, не отличаются друг от друга: оба бедняки, каждый по-своему зарабатывает на жизнь, и благополучие обоих держится на волоске. А главное, фильм наполнен сочным народным юмором, очень смешон, и в этом заслуга как Тото, так и его партнера — Альдо Фабрици, играющего полицейского Боттони.

Поистине уморительна сцена преследования, когда юркий и ловкий Эспозито (Тото) дразнит бегущего за ним толстого и неповоротливого Боттони (Фабрици). Не менее номичен эпизод бегства Эспозито из уборной: он вылезает из окна, привязав оборванную цепь от наручников, другой конец которой держит сторожащий его за дверью Боттони, н ручке для спуска воды...

Эти два правдивых, гуманных, глубоко народных и социальных фильма ознаменовали рождение нового жанра неореалистической кинокомедии, и оба они в значительной степени своим успехом у зрителей и у нритики обязаны таланту и мастерству Тото. Его гротескная манера игры в основе своей глубоко реалистична, жизненна, и поэтому она так органично вплеталась в ткань неореалистических произведений.

Но судьба не часто балует «короля смеха»— в последующие годы ему по-прежнему

НАПРАВЛЕНИЕ ПИОВАРОЛО

приходится сниматься в лучшем случае в бездумных, а то и в откровенно пустых и пошлых коммерческих фильмах, мало чем отличающихся от ревю, в которых он начинал свою артистическую карьеру. Это фильмы-фарсы, фильмы-обозрения, фильмы-пародии, главная цель которых во что бы то ни стало, любыми средствами заставить зрителя смеяться. И публина действительно надрывает животики, глядя на приключения (а чаще злонлючения) незадачливого Тото-Тарзана, Тото-шейха, Тото-Синей бороды, Тото-тореадора, Тото-пожарника, Тото-велосипедиста, Тото-жениха, Тото-детектива, Тото-священника, Тото-носмонавта и тан далее и тому подобное.

Все же в жизни Тото было еще несколько фильмов, еще несколько встреч с режиссерами, которые творчесни его обогатили, хотя и не принесли шумного успеха.

В 1953 году Тото получил приглашение сниматься в фильме «Где свобода?» Роберто Росселлини — постановщика «Рима — открытого города», одного из зачинателей неореализма. Это был его первый (и, увы, неудачный) опыт создания нинокомедии. Но персонаж, которого сыграл Тото, был весьма интересен. Герой фильма — Сальваторе Лойяноно — двадцать пять лет просидел в тюрьме, потому что в молодости убил человека, преследовавшего его жену. Все эти годы Сальваторе вынашивал план побега. Но в тот день, когда он решается осуществить свой план, его выпускают на свободу. Он идет н

родственникам, где узнает, что жена его не стоила того, чтобы защищать ее честь; он видит, что вокруг — одни спекулянты и мошенники, обогащающиеся на чужом несчастье. Тогда он решает возвратиться в тюрьму, а, так как его туда не пускают, он приводит в исполнение свой план побега... только в обратном направлении и, оказавшись в своей старой камере, обретает душевный покой и свободу... Любопытный, чисто неаполитанский персонаж создал Тото в одном из эпизодов фильма Витторио Де Сика «Золото Неаполя» (1954). Робкий музыкант, в доме которого поселяется бесцеремонный приятель, еще на школьной скамье подавлявший его своей силой и наглостью. Ныне это грубый и жестокий «гуаппо» (неаполитанский гангстер), перед которым трепещет весь квартал. Но однажды забитый музыкант находит в себе мужество выгнать бандита: словно подбадривая себя, он

сперва бьет посуду, а затем спускает с лестницы сундучок незваного гостя.

В этой роли, как и в роли Лойяконо, внешние комедийные средства отошли на второй план, уступив место глубокому психологическому раскрытию характеров. Это была, пожалуй, последняя из сколько-нибудь значительных в художественном отношении картин, в которых участвовал Тото. Правда, в 1957 году он сыграл в знакомом нашим зрителям фильме французского режиссера Кристиан-Жака «Закон есть закон» в дуэте с Фернанделем. Фильм, по существу, повторил схему «Полицейских и воров» с той только разницей, что здесь Тото был контрабандистом, а ловящий его Фернандель — таможенником.

Затем вновь последовали фильмы-фарсы, фильмы-водевили, фильмы-ревю, приключенческие и музыкальные кинокомедии, в которых в угоду вкусам буржуазной публики с каждым годом все большее место занимает секс. Наиболее привлекательны из этой серийной продукции, пожалуй, фильмы-пародии, сценарии которых пишутся специально для Тото. Стоит появиться на итальянском экране какому-нибудь американскому или отечественному «боевику», «фильму-колоссу», как тотчас же, буквально два-три месяца спустя, выходит пародия на него с уча-

стием Тото. Это фильмы-однодневки, спекуляция на коммерческом успехе того или иного боевика, но в них порой звучат остросатирические нотки, а Тото — известный мастер пародии — не упустит случая вдоволь поиздеваться над дорогостоящей «киностряпней». Так, вслед за «Лоуренсом Аравийским» появился «Тото Аравийский», за «Клеопатрой» — «Тото и Клеопатра», за «Сладкой жизнью» — «Тото, Пеппино и сладкая жизнь»; возрождение псевдоисторического и мифологического жанра, появление на экране приключений многочисленных мацистов и геркулесов Тото высмеял в комедии «Тото против Мациста», а моду на «фильмы ужасов» — в комедии «Тото-дьяболикус», в которой он исполняет шесть ролей, в том числе фашистского генерала, очень похожего на Гитлера, и знатной дамы средних лет.

Конечно, снимаясь слишком часто, играя и большие и маленькие роли в десятках картин, Тото неминуемо повторяется, некоторые созданные им типы и характеры кочуют из фильма в фильм. Тото неутомим, он просто не может сидеть без работы: если нет интересных ролей, он соглашается играть любые, надеясь внести в каждую из них что-то свое.

Последние год-два в итальянской печати все чаще звучат сетования на то, что Тото — крупнейший итальянский комедийный актер театра и кино — до сих пор

так и не получил возможности до конца раскрыть свой талант.

И вот сейчас Тото, кажется, представилась такая возможность. Он участвует в работе над фильмом «Птицы — большие и малые», за съемками которого следит вся итальянская печать. Ставит этот фильм Пьер Паоло Пазолини — поэт, романист, ученый-филолог, обратившийся в последние годы к кинематографу и ставший одним из самых оригинальных итальянских режиссеров, картины которого неизменно вызывают жаркие споры. Его новая работа — это, по его словам, философско-поэтическая сказка, комедия в трех эпизодах-притчах, в которой Тото играет главную роль — дрессировщика птиц. В этом фильме Пазолини хочет в гротескной форме отразить ряд идейных, социальных, религиозных проблем современного общества.

Тото давно привлекает трудный жанр социальной кинокомедии-аллегории, немногие знают о том, что некогда он вместе с Дзаваттини принимал участие в создании сценария поставленного Витторио Де Сикой фильма «Чудо в Милане».

«Это большой актер, — говорит о нем режиссер Пазолини, — точный, совершенный. С ним можно работать как с послушнейшим инструментом. Это все равно, что для скрипача играть на скрипке Страдивариуса».

ТОТО-МОШЕННИК
ТОТО И КЛЕОПАТРА

Пожалуй, никогда еще Тото не пользовался таким вниманием со стороны репортеров. Кто знает, быть может, сейчас мы присутствуем при начале нового этапа в творчестве Тото, быть может, итальянское кино подарит миру нового большого драматического актера — Антонио Де Куртиса, впитавшего и развившего огромный опыт и мастерство комика Тото?

В редкие свободные дни Антонио Де Куртис слагает стихи на неаполитанском диалекте (он готовит издание своего сборника) или сочиняет песенки, пользующиеся большой популярностью, или, так страстно любя кино, мечтает... о возвращении на театральную сцену, но хочет сыграть не в ревю, не в варьете, а в пьесе на современную тему.

О творчестве и жизни Тото еще не написано ни книг, ни даже сколько-нибудь подробных статей. Дарование и мастерство Тото еще ждут своего признания членами жюри, критиками, киноведами. Но зрители уже сегодня не мыслят итальянское кино без Тото. Они давно полюбили его щедрый талант, прониклись симпатией и сочувствием к персонажам созданной им галереи гротескных «героев» послевоенной Италии.

Г. Богемский

Ян Верих

Пудра и бензин — 1932
Деньги или жизнь — 1932
Эй, ухнем! — 1934
У нас в Коцоуркове — 1934
Мир принадлежит нам — 1937
Падение Берлина — 1950
Пекарь императора — 1951
Жил-был король — 1954
Барон Мюнхгаузен — 1961
Вот придет кот — 1963

Яну Вериху шестьдесят один год, он выступает на сцене с двадцатидвухлетнего возраста. За такой срок актеры, как правило, успевают сыграть много ролей. Он же сыграл только две: молодого Вериха и пожилого Вериха. Или, точнее: безбородого Вериха и Вериха бородатого.

В Чехословакии Верих заслуженно и неизменно популярен. Где бы он ни появлялся — на сцене театра, на киноэкране или на экране телевизионном, — зрители сразу же узнают доброго, мудрого актера и писателя. Да, да, не удивляйтесь, Ян Верих пишет чудесные сказки о необыкновенных событиях, происходящих в волшебных странах, о королях, о фокусниках и бедняках. Впрочем, и на экране Верих часто облачается в королевские мантии или в поношенные одежды народных мудрецов. Вы, конечно, помните Вериха по фильму «Пекарь императора», где он сыграл две роли — короля и хитрого пекаря. А в картине «Вот придет кот» он — и ловкий фокусник и умудренный жизненным опытом школьный сторож Олива.

Но, право же, не так важно, сколько имен было у его сценических героев, — лицо у них всегда было одно. Мне кажется, что это и есть черта, отличающая настоящих комиков. Комик — прежде всего личность, он не может быть просто исполнителем. В нем с древних времен сохранилось авторское начало. Трагик может отдать весь свой талант перевоплощению, потрясать зрителя рассказом чьих-то слов о чьих-то судьбах; комик из чужих судеб, как из кирпичей, строит свой собственный образ, и чужие слова — если он ими пользуется — применяет для того, чтобы высказать свои собственные мысли. Настоящий комик — больше клоун, чем актер.

Говорят, что трагик обращается к чувству, комик — к разуму. Несомненно только то, что чувство юмора является высшим проявлением человеческого интеллекта. И самым человечным. Мне хочется напомнить еще об одной особенности: комик всегда должен быть в сговоре с

ПУДРА И БЕНЗИН

публикой. Трагик может бросить вызов равнодушным, непонимающим зрителям; их враждебность может даже усилить его обличительный жар. А комик должен обязательно привлечь публику на свою сторону — иначе не будет смешно. Даже само выражение «дружный смех» подсказывает, что хорошо смеются только единомышленники. Любой комический монолог — это диалог с публикой. Диалог, который возможен потому, что комик, воплощаясь в образ, остается все же самим собой. Любопытно, что даже в самой сумасшедшей потасовке, в которой комический герой принимает, разумеется, активнейшее участие, комик находит время жестом, мимикой или метким словечком прокомментировать положение. Это — тоже от клоунады.

В 1927 году два студента, два закадычных друга, Иржи Восковец и Ян Верих, поставили пьесу-обозрение «Вест-поккетревю». Они написали ее просто так, для собственного удовольствия, ради одного веселого студенческого вечера. Заметьте эту душевную щедрость — она характерна. Этот спектакль — повторявшийся, кстати, потом почти триста раз, — дал начало боевому, прогрессивному сатирическому театру «Освобозене дивадло». Это название — «Освобожденный театр» — было полностью оправдано. Восковец и Верих освободили свой театр от условностей официального театрального искусства, создав первозданный театр-трибуну, театр, в котором актер постоянно общается, обменивается мнениями со зрителем. Характер этого театра и двух его главных персонажей определился как-то сразу и уже не менялся до 1938 года, когда фашисты запретили его двадцать седьмую премьеру, и авторам пришлось эмигрировать из Чехословакии.

Это был театр-буфф, «с цирком и фейерверком», с куплетами, джазом и балетом, театр очень театральный и в то же время поэтичный. Авторский театр и одновременно театр актера. Театр мысли. Театр

ЭЙ, УХНЕМ!

МИР ПРИНАДЛЕЖИТ НАМ

импровизации. Театр чистого юмора, остроумной игры слов и метко попадающей в цель злободневной сатиры.

С первого же спектакля Восковец и Верих нашли свою роль: они стали «интеллектуальными клоунами». Интересно, что, став профессионалами, они сохранили способность любителей оставаться участниками веселой игры на сцене, получать от нее полное удовольствие; они могли сократить спектакль, когда публика реагировала вяло, а в случае необходимости — расширить его, дополнить импровизированными шутками. Эти два актера, два автора, были чем-то вроде представителей зрителей на сцене. И это до сегодняшнего дня остается одной из характерных особенностей игры Вериха, одной из основ его комического метода.

Маска клоуна создана не для того, чтобы скрыть его лицо, а, наоборот, для того, чтобы еще более подчеркнуть его выражение. Восковец и Верих позаимствовали ее для своего театра из кино, в особенности из американской немой комедии, которая, по словам самого Вериха, оказала на него и Восковца большое влияние. Верих неоднократно говорил о том, что самое большое влияние на их театральную деятельность оказала американская кинокомедия немого периода.

Не удивительно, что эти комики вскоре пришли в кино. Это случилось в 1932 году, когда они выступили в двух фильмах «Пудра и бензин» и «Деньги или жизнь», явившихся экранизациями их театральных представлений.

До войны Верих снялся в пяти фильмах. В четырех из них — вместе с Восковцем, перенося в кино темы, текст, приемы и свою театральную маску.

Эти комедии — лучшее, самое прогрессивное из всего, что создала довоенная чехословацкая кинематография в этом жанре. И это почти единственные довоенные ко-

медии, выдержавшие испытание временем. Мне довелось недавно видеть «Мир принадлежит нам», картину, снятую в 1937 году. Это был обычный дневной сеанс в одном из пражских кинотеатров; присутствовало много молодежи, которая пришла в кино, конечно, не для воспоминаний и не ради научного интереса. Молодые люди пришли посмеяться — и смеялись от души. Им ничуть не мешали технические недостатки копии, незамысловатость откровенно агитационного сюжета. В этом фильме Восковец и Верих играют двух безработных, живущих на случайные заработки и вечно конкурирующих друг с другом: то они продают газеты на одном месте, то пишут на заборах лозунги враждующих партий... Они ссорятся и дерутся, но потом вместе попадают в передрягу, наткнувшись случайно на тайный склад оружия, с помощью которого фашистские молодчики, оплачиваемые хозяевами громадного концерна «Ноэль», собираются подавить забастовку рабочих и захватить власть. И вот два смешных неудачника, тугодума, помогают рабочим разоблачить фашистов. В горячей схватке рабочие побеждают целый отряд до зубов вооруженных гангстеров и взрывают склад оружия. А потом наши герои приходят на митинг победивших рабочих и узнают о двух безвестных героях, о смерти которых так прочувственно говорит председатель стачечного комитета. Они не догадываются, что это славят и оплакивают их самих. Хотя, кто знает, может, и догадываются и именно потому так горюют! Ведь их придурковатость — это в действительности только неприспособленность чистосердечных парней к этому сумасшедшему миру. Это наивность того же рода, которая заставляет их собрата бравого солдата Швейка воскликнуть: «Не стреляйте! Ведь тут же люди!» «Мир принадлежит нам» выражает идею единства. Фильм мобилизует против угрозы фашизма — был 1937 год! — изобличает, предостерегает. Он делает это прямо, в лоб, без обиняков, и его воздействие

ПЕКАРЬ ИМПЕРАТОРА

ничуть не уменьшается от того, что настоящие герои борьбы не были главными героями фильма. Понятно, что фильм был восторженно принят всей прогрессивной общественностью Чехословакии. Но как воспринимает его сегодняшняя молодежь, для которой тогдашние бои стали уже азбукой политграмоты? Она принимает его полностью, принимает даже то, что сегодня может показаться наивным. Именно благодаря клоунаде, благодаря умению говорить самые серьезные вещи с несерьезным видом. Кроме того, хоть это и кажется парадоксом, клоун — носитель романтического начала. Ведь даже в цирке зрители понимают, что Рыжему, с визгом карабкающемуся на самую опасную высоту, нужно, во всяком случае, не меньше смелости, чем грациозному акробату. Зрители, особенно юные, сочувствуют отважному, даже когда он смешон. А если отнять у клоуна его романтическое лицо наивного правдолюба, останется одно кривлянье. Так возникают плоские бессмысленные кинокомедии, о которых потом пренебрежительно говорят: «пошлая клоунада». Какая там клоунада! Настоящий клоун бессмертен, как сказка! Да он и есть сказочный герой — чешский глупый Гонза или русский Иванушка-дурачок.

ЖИЛ-БЫЛ КОРОЛЬ

Я говорю о клоуне в единственном числе и притом все повторяю: Восковец и Верих. Они и были «един в двух лицах» и как авторы и как актерская пара — их называли В + В.

Они были разными по характеру. Элегантный красавец Восковец был на сцене задирой, интриганом, не чурался высокомерия. Верих — добродушнее, проще, темпераментнее, любитель во время словесной дуэли с тончайшей игрой слов принимать самое простецкое выражение лица. Но их мысли были настолько общими, что невозможно было отличить, что кому принадлежит.

После войны Вериху нелегко было начинать одному, без Восковца, ставшего одним из известных актеров и постанов-

щиков Бродвея. (Вы моглн его видеть, между прочнм, в фильме Сиднея Люмета «Двеиадцать разгневанных мужчин» в роли одиннадцатого прнсяжиого, скромного эмигранта из Европы.)

Первую свою послевоенную роль в кнно Верих получнл не в чехословацком фильме, а в советском. Чнаурелн, снимавшнй «Паденне Берлнна» в павильонах пражской кнностуднн, поручнл ему роль Геринга. Фнльм был не верпховский, н роль эта тоже была не вериховской. Сыгранный Верихом Геринг резко не совпадал с патетическнм строем фнльма. По отношенню к Гернngу карикатура означала смягчение. Верих ие мог полностью перестать быть Верихом. С презреннем показав Гернига глупым, пустым шутом, он тем самым сделал его как-то добрее. Во всяком случае, так казалось мне в 1950 году, когда военные раны былн еще слншком чувствнтельиы. В те времена иеудовлетворял даже чаплниовский «Велнкнй днктатор», высмеивающнй смертоносного Гитлера как истерического болтуна. Но, может быть, артнст был все-таки прав. Ведь история не раз доказывала, что роковые демоинческие лнчностн, ввергающие целые страны в кровавую лихорадку, в конечном нтоге оказываются дуракамн, безумцамн, ослами, получившнмн по стеченню обстоятельств стальные копыта. Глупость всегда реакцнонна. Осмеяиие глупости — важная задача искусства.

Годом позже Верих впервые появляется в кино со своей новой маской — бородой. В «Пекаре нмператора» у него двойная роль. Он сам заменяет себе партиера. Он опять клоун, «еднн в двух ликах», только распределение ролей между «лнцамн» нное: все романтнческие свойства переходят к Вериху — молодому пекарю, все смешные остаются у Вериха-короля. Клоун вернулся в родную стнхню — сказку. И вот что получилось: пекарь — тнпичный сказочиый герой, а король — не совсем типичный... В сказках бывают нлн глупые и жестокие королн нлн мудрые н добрые. Верховскнй император добр, но

ЖИЛ-БЫЛ КОРОЛЬ

не очень мудр. Но Верих не осуждает его. Ведь доброта — это уже отчасти мудрость. Подсмеиваясь над своим императором, он жалеет его. Потому что в этом короле кусочек его самого, Вериха, его доверчивость к людям, его любопытство и детская страсть ко всяческим экспериментам, наконец, его пристрастие к шумному обществу, к хорошей еде, ко всем удовольствиям нашей земной жизни. Это опять-таки клоунский метод: желая высмеять чужие человеческие пороки, смеяться над собой.

Задумывались ли вы, что делается со сказочными Иванушками, когда они стареют? И откуда берутся в сказках мудрые старики, лукавые, снисходительные философы, терпеливо помогающие герою, хоть он и делает постоянно глупости, не слушаясь советов? Вот они-то и есть бывшие Иванушки-дурачки, накопившие жизненный опыт. Вместо наивности к ним приходит душевная чистота, приходит терпимость и грусть.

Таким становится и клоун Верих. «Пекарь императора» показывает начало этого превращения.

В фильме «Вот придет кот» оно достигает полной силы. Это опять сказка. Опять Верих в двойной роли. Он бродяга, он же добрый волшебник. Он издавна любит воплощаться в бродяг, рыцарей свободы личности. Его Олива — из рода древних бродячих философов. А фокусник и его волшебный кот — это поэтическое отражение стремления Вериха помочь людям, олицетворение его веры в силу человеческой фантазии и искусства.

В обеих ролях Верих обаятелен. В его словах — глубокое знание людей, глубокая жизненная философия. Наблюдая мелкие страстишки мелких людишек, он осуждает их действия, их пошлую жизненную философию, но не осуждает людей вообще. Он не перестал любить их, так же

ВОТ ПРИДЕТ КОТ

как сказочные старички незаслуженно любят своих бестолковых героев. И как характерно, что именно дети — его любимцы и помощники — встают на защиту красоты и справедливости! Сколько оптимистической веры в человечество в этом безжалостно сатирическом фильме!

Мне только жаль всех тех, кто не знает чешского языка, так как они «потеряли» голос Вериха в этом фильме. Сколько юмора, иронии, оттенков мысли умеет вложить комик в свой голос!

Швейка снимали много раз, но лучший «Швейк» — это маленький кукольный фильм Иржи Трнки, в котором Ян Верих просто читает гашековский текст.

После войны Верих играл в кино слишком мало. Он не раз жаловался, что для него не пишут ролей, что, когда он хочет играть, ему приходится самому становиться сценаристом. Не буду оправдывать драматургов, но, честно говоря, чтобы написать роль для Вериха, нужно быть Верихом.

Есть авторские фильмы, есть и авторские роли. Таковы роли Вериха. Он писатель, и с экрана, так же как и со сцены, он беседует со зрителем. Его отличает от других писателей только то, что он прекрасный актер.

Он всю жизнь играет одну роль и всю жизнь совершенствует ее, ни разу не повторяясь. Меняется только характер его юмора, ему все меньше нужен динамизм действия, ему достаточно слова, жеста, интонации голоса. В его диалогах с самим собой и с публикой теперь меньше игры слов, а больше игры мыслей. Когда-то ему нужна была белая маска, чтобы его все узнавали. Теперь он может выступить в любой роли, переодеться, как угодно, и зрители его все равно узнают — не только по бороде и внешнему виду. Из любого персонажа вдруг выглядывает вериховский клоунский бес, подмигивает зрителю, мгновенно разоблачая своего

МЕДВЕДЬ

героя, подтрунивая над ним и над самим собой. Когда-то он по-клоунски прикидывался дурачком, чтобы доказать зрителю, что он-то, зритель, человек умный. Теперь, не скрывая своей клоунской мудрости и высмеивая глупость, он как бы говорит зрителю — «ведь мы-то с тобой умные люди».

Кое-какие роли для Вериха все-таки нашлись, хоть и не в кино, а на телевидении. Их написали Чехов, Мериме, О'Генри, Шон О'Кейси... И Верих создал в телевизионных фильмах несколько маленьких шедевров.

Он очеловечивает любой образ. Например, самодур, перуанский вице-король из рассказа Мериме «Карета святых даров» в его исполнении — стареющий человек, страдающий от подагры и стремящийся хитростью вырвать у старости хоть кусочек полнокровной жизни. Особенно удались актеру чеховские роли — «Медведь», «Невидимые миру слезы».

«Мудр тот, кто раздает мудрость. Ведь если человек прячет ото всех свою мудрость, кто же узнает о ней? Нет, мудрый делится ею со всеми и потому вызывает уважение. Но бывает и наоборот: щедрость вызывает недоброжелательность и даже ненависть. Чтобы уберечься от злых и завистливых, мудрая мудрость принимает защитную раскраску. Она всегда юмористична, иронична — это ее отличительный признак. В вашем искусстве, Верих, мудрость и юмор составляют единый плод». Эти слова известного чешского писателя Франтишека Лангера как нельзя лучше характеризуют творчество и личность Яна Вериха — доброго и щедрого волшебника, отдающего все богатства своей мудрости людям.

Г. Лауб

МАГНЕТИЧЕСКОЕ ЛЕЧЕНИЕ

НЕВИДИМЫЕ МИРУ СЛЕЗЫ

СЭКОНОМЛЕННЫЙ ФУНТ

ДОРОГОЙ ПОКОЙНИК

Луи де Фюнес

Барбизонское искушение — 1945
Антуан и Антуанетта — 1946
Бонифаций-сомнамбула — 1950
Их было пятеро — 1951
Семь смертных грехов — 1951
Господин Такси — 1952
Мадемуазель Нитуш — 1953
Королева Марго — 1954
Папа, мама, служанка и я — 1954
Папа, мама, моя жена и я — 1955
Через Париж — 1956
Не пойман — не вор — 1958
Капитан Фракасс — 1960
Прекрасная американка — 1961
Дьявол и десять заповедей — 1962
Жандарм из Сан-Тропеза — 1963
Фантомас — 1964
Разиня — 1965

НЕ ПОЙМАН — НЕ ВОР

Сейчас его знают все. Едва он появляется на экране, отчаянно жестикулируя и строя уморительные гримасы, в зале раздается смех. Да, теперь-то он обласкан славой, публикой и прессой, которая даже присудила ему премию «Апельсин» — шутливый приз за вежливость и обходительность с репортерами. Словом, это звезда первой величины. И уже никто не вспоминает, что судьба долгое время была к нему неласкова: ведь по-настоящему его заметили и оценили сравнительно недавно, пожалуй, лишь после картины Ле Шануа «Папа, мама, служанка и я». И тогда, еще забывая фамилию артиста, зрители стали узнавать его и, узнавая, улыбались авансом: «А, это тот самый, который играл соседа...»

Вероятно, с этого времени и нужно начать рассказ о Луи де Фюнесе, о его прошлом, настоящем и будущем. Составляя его гороскоп сегодня, астрологи, конечно, сумели бы доказать, что успех был неизбежен и пришел к нему точно по звездному расписанию. Можно представить себе, что после начальных кадров картины режиссера Ива Робера «Не пойман — не вор», где Луи де Фюнес с травинкой в зубах, словно веселый дух леса, выглядывает из-за дерева, они определили бы, что родился он под созвездием Фавна. Не были бы забыты, разумеется, и две знаменательные даты, ясно указывающие на удачливость его судьбы: 1914 год — рождение, и 1945 год — приход в кинематограф. Однако, ничего не зная о грядущем счастье, сам он не только поздно начал, но и довольно долго считал себя неудачником.

До 1941 года, когда де Фюнес решил стать актером, поступив на специальные курсы, его биография никем пока не описана. Впрочем, известно, что и «до» и много «после» он не очень рассчитывал на Мельпомену, а работал коммивояжером, скорняком, счетоводом, декоратором... Время от времени пробовал выступать в кабаре, играл пустяковые роли в театре, но ни денег, ни удачи это не приносило.

Потребовалось длительное испытание его верности искусству, участие в эпизодах семидесяти пяти (!) фильмов, прежде чем ему предложили главную роль в кино, а затем и в театре.

Чем только ни приходилось ему заниматься! Он играл любовников, привратников, художников, конферансье, бог знает кого еще. И из каждой самой банальной ситуации нужно было извлечь смех. Он делал что мог, полагаясь больше на себя, чем на ситуацию. А удача все не приходила. И, уже имея двух взрослых сыновей, он ходил в «способных молодых людях», считался «подающим надежды». Наконец, перестав быть обычным неудачником в жизни, он нашел себя, сделавшись смешным неудачником на экране. Это случилось, когда де Фюнесу исполнилось сорок три года и он сыграл в фильме «Не пойман — не вор».

Его теперешний герой — это человек, возводящий свои постройки на песке, профессиональный неунывающий недотепа, считающий себя ловкачом и хитрецом. Этот герой традиционен, в его характере — черты многих предшественников. У него богатая наследственность и развесистое генеалогическое древо. Еще лукавые авторы фаблио создали персонажей, которые, плутуя, обманывая других, рыли яму самим себе, вечно попадая впросак.

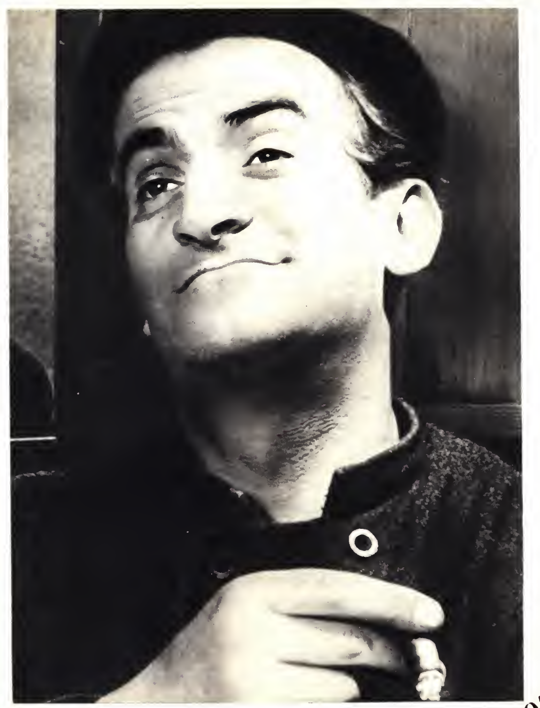
А по другой линии герои де Фюнеса — прямые потомки Жиль Блаза, потому что авантюризм — у них в крови. Столь причудливое сочетание генов дало мировому кино многих великолепных комиков. Например, Тото. Однако между ним и де Фюнесом есть, помимо сходства, весьма существенная разница. Игра Тото — это высокая комедия, он своего рода Менахем-Мендл из предместья Рима или Неаполя, человек очень реальный, тип, выхваченный из жизни. И его смех неразделим с печалью.

Луи де Фюнес избрал другую задачу — развлекать, смешить, не заставляя всерьез задуматься. Он сам очень точно

отдает себе в этом отчет: «Я торгую весельем с девяти утра и до семи вечера». Это меньше, чем делают другие, но в общем не так уж и мало. Его персонажи (и здесь мы снова должны вернуться к родословной) близки к условности народного театра, к Полишинелю, который силен тем, что, дурачась, заставляет смеяться над дураками. С дураками он — веселый победитель. Со всеми остальными — наивный плут, умудряющийся, выскочив из огня, обязательно угодить в полымя. Вереница таких незадачливых хитрецов прошла перед нами в фильмах де Фюнеса. И лишь в первой своей главной роли, в картине «Не пойман — не вор», начинающейся с того, что распахивается занавес кукольного театра и две марионетки — бродяга и полицейский — тузят друг друга, Фюнес, единственный раз за свою карьеру, оказывается «на коне». Для этого ему пришлось поселиться в городке Монпаньяре, весьма похожем на всемирно известный Клошмерль. Здесь, в «краю непуганных идиотов», вспоминают Декларацию прав человека, когда браконьера нужно допустить на конкурс рыбаков, здесь начальник тюрьмы может отправиться со своим заключенным в лес, чтобы очистить силки от незаконно пойманной дичи, здесь, наконец, газета «Пробуждение Монпаньяра» с пафосом восклицает: «Мы недаром брали Бастилию — мы требуем освобождения Блеро!» А Блеро и есть тот самый браконьер, смеющийся над законом и над глупцами, олицетворяющими этот закон, — недалеким мэром, балбесом-полицейским, чревоугодливым начальником тюрьмы. Но в его смехе почти нет издевки, скорее, добродушная ирония, которая в финале и вовсе сходит на нет, ибо Блеро даруется патент на добропорядочность, а после этого можно и не дразнить общество, тебя принявшее.

Начиная с этого фильма де Фюнес специализируется в двух профессиях — он играет или правонарушителя, или полицейского.

НЕ ПОЙМАН — НЕ ВОР



Почему именно эти двое неизменно оказываются комическими персонажами? Традиции балагана, ярмарочного театра в разных странах порождали героев очень схожих. И Петрушка, и Панч, и Пульчинелла, и, наконец, Полишинель — веселые плуты, враги порядка, возмутители спокойствия. Но похождения их забавны не столько сами по себе, сколько потому, что порядок, который им претит, — нелеп, закон — несовершенен, а спокойствие, — возмущаемое ими, — спокойствие обывательского болота. В этом и заключается причина, делающая смешными охранников, защитников, проводников закона.

Конечно, балаганная традиция претерпела в кино изменения. Дело, пожалуй, даже не в специфике киноискусства, а в духе времени, во всеобщей ироничности, предполагающей несколько иные сюжетные ходы, иной облик героев. Однако, пристально вглядевшись в тех, кого изображает сегодня Луи де Фюнес, вы под современной маской обнаружите лицо доброго старого знакомого.

Повторяем: «Не пойман — не вор» — исключение. Обычно герой де Фюнеса, гонится ли он за преступником, надев полицейскую форму, или, наоборот, нашкодив, пытается играть в прятки с законом, неизменно оказывается в положении человека, сосватавшего друг с другом двух невест.

Исполнительный служака в «Жандарме из Сан-Тропеза» попадает в ситуацию, ставящую его чуть не на одну доску с похитителями ценной картины. Полицейский комиссар в «Прекрасной американке», проявляя неумеренное рвение, в конце концов оказывается в глупом положении. В «Фантомасе» каждая погоня комиссара Жува оборачивается комическим эффектом, и все приходится начинать сначала. В «Разине» хитроумно задуманная предводителем шайки контрабандистов — Луи де Фюнесом — комбинация оканчивается крахом.

Луи де Фюнес — актер буффонный. В стихии кинофарса он чувствует себя легко

ПРЕКРАСНАЯ АМЕРИКАНКА

и свободно. Любопытно, что, когда его спрашивают, хочет ли он теперь играть в театре, де Фюнес отвечает: «Это не мое амплуа». Один из репортеров «Синемонда» задал артисту вопрос:

— Что если «Комеди Франсэз» предложит вам контракт?

— Я откажусь. Для «Мещанина во дворянстве» нужны округлость форм и широкие плечи.

Второй фразой он отшутился. А в первой был как будто совершенно искренен — он действительно откажется от контракта с «Комеди Франсэз», куда мечтают попасть очень многие. Но Луи де Фюнес умен, он хорошо знает свои возможности и видит разницу между стихиями чуждыми и близкими его таланту. Хотя артист никогда не работал в цирке, его игре присущи элементы клоунского искусства. Успех ему приносят прежде всего форсирование жеста и преувеличенность мимики. Каждый клоун придумывает себе маску. Когда-то и де Фюнес гримировался, наклеивал усы, надевал парик. Сейчас это ему не нужно, это, как правило, мешает, искажает самую удачную маску, которую он нашел, — его собственное, необычайно подвижное лицо.

Конечно, Луи де Фюнес — не первооткрыватель. До него так поступали многие, особенно американцы, принесшие в кино эксцентрику и клоунаду. Он — продолжатель традиции, но очень талантливый продолжатель, сумевший, в конце концов, утвердить свою актерскую индивидуальность.

Мы уже говорили: понадобилось семьдесят пять ролей, чтобы он обрел себя и его оценили режиссеры и зрители. В некоторых из этих ролей актер совсем незаметен — наверно, потому, что они были ему чужды. Вряд ли вы, например, помните Луи де Фюнеса в «Господине Такси». И не потому, что ему отпущены всего две реплики, а потому, что эти реплики, произнесенные в заземленной, бытовой манере, не дали возможности прибегнуть к главному оружию — комическому пре-

увеличению. Шофер спрашивает уличного художника, почему деревья на его картине сниие, художннк разъясняет, что такими он нх вндит. Текст, хотя и с натяжкой, можно счесть забавным, но проннзносится он Луи де Фюиесом вяло и неиитересно. Зато, еще ие зиая имени актера, вы, вероятно, обратили вннмание на экспансивного конферансье Альбера из кабаре «Радости жизни» в картние «Их было пятеро». Реплик у актера не больше, чем в «Господине Такси», но здесь есть простор для комикования. И он не упускает своего. Как смешно этот маленький, верткий конферансье в ужасе взмахивает руками, как забавно сморщивается от негодования его лицо!

Такая чересполосица весьма характерна для «раннего» де Фюиеса, если так можно выразиться, учитывая возраст, когда он начал. Но все-таки во многих эпизодах актер бывал чрезвычайно забавен. Мы видели его, например, в фильме «Боинфаций-сомнамбула», где главная роль принадлежала Фернанделю. Там Луи де Фюнес — еще сравнительио молодой, в пышном черном парике и пышных черных усах, появляется в роли мрачного любовника, которому помешали в самый ответственный момент: герой картины (его играет Фернаидель) в сомиамбулическом состоянии залезает прямо в кровать к нежиой паре. Надо видеть, как маленькнй Фюнес гоиятся с ружьем по комнате за огромным Ферианделем, выкрикивая нелепые угрозы и сатаниски хихикая! Это очень смешио, но, увы, мимика актера иа бумаге иепередаваема, и потому придется поверить на слово.

Говоря о картине «Не пойман — не вор», можно опираться иа память зрителя. Вот они, типичные приемы де Фюиеса: Блеро, спрятавшийся под водой в одиом исподнем, вдруг неистово, нервически начииает чесать пальцем в ухе; Блеро гримасничает и забавно пристукивает иогой в эпизоде состязания рыбаков Моипаньяра; низеиький плотный Блеро лихо отплясывает на площади с высоченной

ДЬЯВОЛ И ДЕСЯТЬ ЗАПО1 ДЕЙ

РАЗИНЯ

породистой аристократкой... Этот пересказ может стать пересказом всего фильма, ибо для каждой сцены де Фюнес находит что-то неотразимо смешное.

Открыв секрет собственного комизма, услышав громовой смех зрителей, которые теперь уже с нетерпением ждут каждого его нового фильма, Луи де Фюнес почувствовал себя увереннее, раскованнее — и это ощущается в его последних картинах. Великолепная пара — флегматик Бурвиль и холерик де Фюнес — обрушила на нас в «Разине» каскад первоклассно выполненных трюков. Да что трюки! Зал неизменно хохочет и тогда, когда актеры просто беседуют между собой — настолько комичен сам контраст между простодушием Бурвиля и неуемной, взрывчатой экзальтацией плетущего интригу де Фюнеса. Не побоимся сказать, что именно участие де Фюнеса в «Фантомасе» придало этой картине ту необходимую долю ироничности, без которой вторичное появление на экране этого старого романа выглядело бы весьма странно и несовременно, несмотря на демонстрацию последних достижений техники вообще и кинотехники в частности.

Успех де Фюнеса настолько велик, что фильмы с его участием все чаще получают продолжение. Снимается вторая часть «Фантомаса», делается следующая серия «Жандарма из Сан-Тропеза». Жерар Ури, поставивший «Разиню», снимает с Бурвилем и де Фюнесом картину «Большой кутеж», в которой, в отличие от предыдущей, «чистой» комедии, явственно звучат антифашистские нотки. Бурвиль играет маляра, а де Фюнес — оперного дирижера. Эти люди помогают укрыться от немцев двум английским летчикам.

Мы знаем, каков де Фюнес на экране. А каков он в жизни? Как и многих комиков, его не назовешь весельчаком. «Я не люблю общества, — говорит он, — у меня мало друзей. Все свободное время, отдыхая от веселья, я провожу со своей семьей». Один из французских журналистов, придя брать к де Фюнесу интервью, с недоумением заметил: «Трудно представить себе, что этот маленький, очень серьезный человек заставляет смеяться всю Францию». Добавим: и весь мир.

М. Долинский, С. Черток

Бурвиль

Ферма повешенного — 1945
Не так глуп — 1947
Садовник госпожи Юссон — 1950
Три мушкетера — 1953
Кадет Руссель — 1954
Через Париж — 1956
Отверженные — 1957
Двустворчатое зеркало — 1958
Зеленая кобылка — 1959
Ноэль Фортюна — 1960
Все золото мира — 1961
Самый длинный день — 1961
Тартарен из Тараскона — 1962
Веские доказательства — 1962
Странный прихожанин — 1963
Большая касса — 1964
Разиня — 1965

«Его надо бы назначить министром сельского хозяйства». Это сказано о Бурвиле, а не о каком-либо политическом деятеле, знатоке крестьянской жизни. И сказано совершенно серьезно. Сказано актрисой Анн Фрателлини. Снимаясь с ним в фильме «Все золото мира», она хорошо узнала своего партнера, который, став известным актером, остался сыном своего класса. Он по-прежнему интересуется сельским хозяйством, переживает тяжелое положение, в котором находятся крестьяне его родной Нормандии. Переживает, видимо, больше, чем иные министры. Но это — уже область политики...

Бурвиль — название деревни, в которой 27 июля 1917 года родился Андре Рембур. Выбор псевдонима не случаен. Всю его жизнь в искусстве этот псевдоним напоминает актеру о его происхождении, о его корнях, которые, подобно корням дерева, поддержали молодого человека, когда он делал первые шаги по неустойчивой поверхности провинциальной и парижской эстрады.

Комедийная маска, созданная Бурвилем, служила не просто для создания комедийного типажа. Она выражала подлинное «нутро» актера и помогла ему завоевать любовь и уважение зрителей. Вместе с Бурвилем сначала на эстраду, а затем на экран пришел неловкий, глуповатый на вид французский крестьянин. Но на самом деле он — человек себе на уме. Его, правда, можно обвести вокруг пальца, однако ненадолго, ибо рано или поздно он все равно сумеет распознать происки своих врагов и тогда уж им не избежать заслуженного наказания. Образ, созданный актером, можно условно разделить на две части: глупый крестьянин и хитрый крестьянин. Что может быть более комично для городских зрителей, чем глупый крестьянин? Этот персонаж издавна кочует по страницам романов и подмосткам театров. А вот хитрый крестьянин — это явление во французском кино до некоторой степени новое, получившее «право жительства», в частности, благодаря таланту Бурвиля. Он понял, что если будет только смеяться над своими героями, то не просто изменит своему классу — а чувство классовой солидарности очень развито в актере, — но существенно обеднит эти образы. В меру своего таланта Бурвиль добивается того, чтобы зритель сочувствовал его героям, любил их. Пусть смешных, пусть наивных, пусть подчас даже глупых, но неизменно добрых и честных. Над ними можно посмеяться, но никто не имеет права издеваться над ними. В творческой биографии многих актеров есть роли, которые являются, так сказать, квинтэссенцией типичнейших черт многих персонажей, сыгранных в разных фильмах и в разные годы. Такой ролью для Бурвиля стал Туан из фильма Рене Клера «Все золото мира». Клер шел в сценарии не просто от внешних данных актера, для которого специально писалась эта роль, но и от его биографии. Клер знал, что за спиной Бурвиля много одноплано-

НОЭЛЬ ФОРТЮНА

вых ролей. Поэтому ои дал ему роль миогограниую, точиее, две роли — отца и сына: упрямца, скаидалиста — отца и доброго, наивного сына. В этом фильме как бы соединяются воедиио все прежние работы Бурвиля над образом французского крестьянина, который противопоставлен — и автором фильма и актером — городской жизни с ее мелкими страстями, мишурой и злемеитарной бесчестностью.

Как известно, в этом фильме старый крестьянин Матье Дюмон отказывается продавать свой участок земли предприимчивым дельцам, задумавшим создать там модный курорт «Долголетие». После смерти старика деляги прилагают все усилия, чтобы его сын, Туан, подписал договор на продажу земли. Великолепный литературиый материал дал актеру возможиость создать запомииающийся, правдивый образ. Роль Туана — ие просто очередная роль, это успех и это определенный итог. Но к этому итогу Бурвиль пришел через мкогие испытаиия и трудности.

В отличие от тех актеров, которые любят говорить, что уже с детства испытывали влечеиие к искусству Мельпомены, Бурвиль не прибегает к таким мистификациям. До определенного времеии он и не помышлял быть актером — не то что кинематографическим, но даже эстрадиым. В школе он учился плохо, нередко сбегал с уроков на родительскую ферму. Но за овцами и коровами ему тоже не хотелось присматривать. Отчаявшиеся родители решили отправить его в город. Здесь он поступает в услужение к булочиику. Развозит на тележке пирожки и слойки. Забавляет покупателей своими смешными ужимками. Клиеитура растет. Хозяину нравится расторопиый и веселый пареиь. Как это ни удивительно, служба у булочника имела самое прямое отношение к его будущей артистической карьере. Дело в том, что хозяин был любителем музыки, играл в муиципальном оркестре на трубе и охотно брал смышленого юношу на репетиции. Когда юный Андре заявил ему, что тоже хочет играть иа трубе, хозяину это очень поиравилось. Андре принялся изучать нотную грамоту, самостоятельно осваивать трубу, а затем и аккордеон. И вот наступил большой день в жизни Аидре Рембура: его приняли в оркестр. Все это хорошо, но мешает работа. Он покидает своего булочника и, чтобы иметь побольше свободиого времеии, работает водопроводчиком, чистильщиком обуви иа дому. Игра в оркестре дает ему огромиое удовлетворение.

Это счастливое время прерывается призывом в армию. Но и тут ему везет. Службу он проходит в Париже. По воскресеньям, прихватив аккордеон, Андре отправляется на народные балы — «генгеты» — и играет там танцы. Это не только практика, это и деньги, которых солдату всегда не хватает.

Одновременно Аидре пытается петь. Голоса у иего иет. Но выразительная мимика и манера исполнения забавляют

ВСЕ ЗОЛОТО МИРА

зрителей, и они дружно поощряют дебютанта. По окончании военной службы он остается в Париже и успешно проходит ряд эстрадных конкурсов, становится даже лауреатом одного радиоконкурса.

Но все это опять внезапно обрывается: 1939 год, война. Андре Рембур призван в армию, а затем, как и сотни тысяч его соотечественников, попадает в плен. Из плена он бежит и живет на нелегальном положении под фамилией Бурвиль в Париже. В оккупированном, мрачном, притаившемся городе, в котором будет действовать в дальнейшем герой фильма «Через Париж» (одна из лучших ролей Бурвиля из «серьезного репертуара»). Аккордеон до поры до времени висит на стене: никому и в голову не приходит танцевать на балах. А зарабатывать на жизнь надо. Как? Чем?

Случайно узнав от друзей, что певица Борда ищет аккордеониста для сопровождения ее в гастролях по стране, Бурвиль прилагает все силы, чтобы получить это место. Так он становится аккомпаниатором. Но не теряет зря время и потихоньку от своей примадонны готовит комические сценки для варьете. Именно в это время возникает и обрастает плотью тот образ нескладного, но хитроватого крестьянина, который затем начнет свое победоносное шествие по сценам многих мюзик-холлов.

Бурвиль сопровождает свои сценки пением и игрой на трубе. Он привлекает внимание владельцев варьете и в 1941 году получает свой первый контракт солиста эстрады.

А четыре года спустя он уже известный актер мюзик-холла. Его охотно приглашают в разные залы. Но выступления на эстраде больше не удовлетворяют Бурвиля. Ему хочется попробовать свои силы в кино. И снова актеру повезло: Жан Древиль пригласил его на роль крестьянина-простофили в фильме «Ферма повешенного». На первых порах это лишь приспособление к экрану его эстрадной маски. Но Бурвиль не огорчается. Ему нужно овладеть новым делом, снискать популярность. Вот уж тогда... А пока он участвует в киноопереттах и водевилях.

В 1947 году чрезвычайно плодовитый режиссер Андре Бертомье предложил ему роль в фильме «Не так глуп» — название это станет затем синонимом характера персонажа, созданного актером в целом ряде фильмов. Героя картины — крестьянина Леона Менара приглашают в замок, принадлежащий его разбогатевшему дяде. Простой и наивный крестьянин становится предметом насмешек со стороны гостей. Но Менар не обидчив. Он не так глуп, как это кажется некоторым дядюшкиным приятелям. Поэтому ему удается разоблачить мнимых друзей дяди, которые собирались его ограбить.

И, хотя комические эффекты в фильме «Не так глуп» не отличались новизной, зрители с интересом следили за похождениями Леона Менара. Этот крестьянин,

правда, вел себя весьма неловко в богатом замке, но никогда не терял чувства собственного достоинства. Бурвиль нашел для этой роли тысячу мелких подробностей поведения, которые делали его персонаж близким многочисленным зрителям. Его герой получился намного интереснее, чем он был задуман сценаристами. А главное — неизмеримо симпатичнее, чем так называемое светское общество, к которому безуспешно пытается приобщиться выскочка — дядя героя.

Картина имела шумный успех. И Андре Бертомье продолжает разрабатывать эту жилу. Так появился второй фильм о Леоне Менаре под названием «Бел как снег». На этот раз наш герой попадает уже в Париж, где ищет работу. С помощью нового знакомого — Боба он устраивается ночным портье в гостиницу. Не подозревая, что Боб — жулик, вознамерившийся использовать его для ограбления ювелира, проживающего в гостинице, Леон впускает «друга» однажды в гостиницу. Однако, вовремя разгадав план Боба, Леон ухитряется предотвратить кражу...

А вот и третий фильм — «Сердце на руке»—о том же Леоне Менаре, поставленный в 1949 году все тем же А. Бертомье. На этот раз Леон — церковный сторож в нормандской деревне. Он теряет место, так как аккомпанировал на аккордеоне актрисе кабаре Мари Пэнсон. Церковь не может стерпеть такого «совместительства», и Леон оказывается без работы.

Приехав в Париж, он начинает выступать вместе с Мари. А разбогатев, отнрывает свой набачок. Он любит Мари, а та обкрадывает его, и Леон разоряется. После долгих мытарств его берет н себе на работу хозяин цирна. Здесь он выступает с нлоунадой и имеет громадный успех...

В отличие от предыдущих этот фильм был сделан с учетом реальных номедийных и музыкальных возможностей Бурвиля. С особенным увлечением работал он над номером в цирне. Цирк он любил с детства, но выступать там никогда не решался. Только однажды, во время гастролей, он показал друзьям пародийный номер музынального эксцентрина, и те долго потом уговаривали его продолжать выступления на манеже. Бурвиль отказался, но сохранил н циркачам неизменную нежность. И поназал это в фильме «Сердце на руне».

«В любой номедии есть место для грустного клоуна», — сназал однажды Пьер Этенс, постановщик фильма «Йо-йо», рассназывающего о бродячих артистах цирна, о подлинном гуманизме их профессии. Образы, созданные Бурвилем в этот период, явно отмечены чертами таной клоунады. В этом было что-то и от той самой индивидуальной манеры актера, нoторую подметила Анн Фрателлини, принадлежащая н знаменитой во Франции династии клоунов.

«Я была поражена, — сказала она, — нак Бурвиль, подобно нлоунам, среди ноторых я провела детство, меланхоличен в жизни. С ними его роднит та же естественность и полное отсутствие всяного пижонства». И актерсним работам Бурвиля присущи естественность, простота, народное лунавство. Он умеет подметить в харантерах своих героев не тольно смешное, но и трогательное. Комедии, в ноторых играет Бурвиль, — это, нан правило, номедии положений, иногда с сатирическим оттенном. Его герои вечно оказываются в самых немыслимых ситуациях. Комичесное здесь достигается несоответствием внутренней чистоты и простоты персонажей — большей частью жителей деревни — совершенно чуждому им ритму жизни в городе, царящему здесь лицемерию, ханжеству. Городской цивилизации при этом выносится приговор. Правда, не очень жестоний.

Мы сназали выше, что некоторые номедии с участием Бурвиля в наной-то степени сатиричны. К их числу относятся тан называемые «городсние» комедии, то есть те, в которых Бурвиль выступает в ролях городских жителей.

Одной из последних его работ в этом плане является роль контролера метро в фильме Аленса Жоффе «Большая насса». Хорошо зная обычаи на парижсном метро и увлекаясь детентивной литературой, он сочиняет роман об ограблении вагона-кассы, который наждую ночь собирает выручку на станциях метро. Его роман нинто не хочет печатать, ибо все издатели считают фанты (совершенно точные) не-

вероятными. Тогда наш герой предлагает свой план крупным гангстерам, и те организуют ограбление в соответствии с рукописью автора. Наш контролер тоже втянут в эти действия, и после того как грабители оказываются выловленными (полиция на высоте!), тоже попадает в тюрьму на год. За это время его роман становится «бестселлером», и он выходит из тюрьмы богатым человеком...

Бурвиль играет в обычной своей манере, не комикуя, подлинно реалистически раскрывая образ своего героя, одержимого манией стать автором полицейского романа. Вместе с создателями фильма Бурвиль выступает против засилья «черной серии»— детективных романов, которые нередко становятся «руководством к действию», «пособиями» для всяких жуликов. Но их фильм таким пособием не становится, в отличие, скажем, от знаменитой «Потасовки среди мужчин» Жюля Дассена...

Несомненными сатирическими чертами отмечен образ и другого героя Бурвиля в фильме того же режиссера «Замотанный человек, или Радости городской жизни». Продолжая тему фильма «Все золото мира», эта картина идет даже дальше в обрисовке быта рядового француза в современном большом городе.

...Перед нами служащий лаборатории по изготовлению пилюль, создающих хорошее настроение, Андре Лорио. Мы видим один день в его жизни. Вихрем носится Андре Лорио по городу, тщетно стараясь все успеть и ничего не забыть: провести обмен своей квартиры (без этого нельзя жениться), обеспечить алиби для патрона, который отправляется на свидание с дамой в ресторан (иначе лишишься работы), отметить день рождения невесты (иначе та обидится) и сделать еще тысячу и одно дело! При этом он попадает все время в самые нелепые происшествия.

Бурвиль играет эту замотанность с подлинным внутренним комизмом, не теряя слегка иронического отношения к своему герою. В его интерпретации тот перестает быть живым человеком, это — автомат, кукла, которую рвут на части и которая перестает жить самостоятельной жизнью. Бурвиль достигает таким образом больших обобщений сродни тем, которые вызывает образ героя Чаплина в фильме «Новые времена».

Другим откровенно сатирическим персонажем можно считать Жоржа из фильма Жана-Пьера Моки «Странный прихожанин». Жорж — мелкий жулик, вставший на этот путь по вине семьи, члены которой категорически выступают против какой-либо формы трудовой деятельности. Эти обнищавшие аристократы не желают пальцем о палец ударить, чтобы заработать на жизнь. И тогда Жорж, «договорившись» с Божьей матерью, начинает грабить церковные приходские кассы, в которые верующие опускают свои пожертвования. Против него ополчается специальная полицейская служба. Происходит форменный поединок, обе «воюющие сторо-

ны» стараются перехитрить одна другую, и в конце концов Жорж попадает на скамью подсудимых.

Если в описании семьи Жоржа сатирическая струя проявляется совершенно четко, то разоблачения самого Жоржа не получилось, хотя роль несла в себе все элементы сатирического обобщения. Бурвиль показывает его, скорее, как жертву среды, которая постепенно засасывает его, превращает в жулика поневоле. Такая режиссерская концепция снижает в общем блестящую актерскую работу Бурвиля.

Бурвиль обладает драгоценным для актера качеством — он заразительно обаятелен. Этот некрасивый, нескладный, лысоватый человек, в каких бы ролях он ни выступал (за исключением, разве роли Тенардье в «Отверженных»), неизменно вызывает симпатии зрителя. Ибо, как правило, Бурвиль играет роли добрых, хороших, хотя и смешных людей. Этим качеством актера часто пользуются в коммерческих целях продюсеры. Примером тому — фильм «Разиня» Жерара Ури, где он играет в паре с Луи де Фюнесом. В этом великолепном по отточенному, филигранному мастерству дуэте «соло» Бурвиля, актера не только комического, но и лирического, все же не прозвучало в полную меру его таланта. Его герой опять непрерывно попадает впросак, опять выпутывается из самых невероятных переделок, опять разгадывает происки мошенников и наказывает их с помощью друзей-полицейских. Но все эти «опять» — уже были. Такова сила определенных коммерческих штампов, которые нравятся продюсерам, но явно начинают надоедать актеру.

Бурвиль мечтает о хорошей комедии, чтобы позабавить публику и одновременно получить самому удовлетворение. К сожалению, драматурги и режиссеры редко предоставляют прославленному мастеру такие возможности. Может быть, поэтому Бурвиль все чаще выступает в серьезных фильмах. Первым дал ему такую роль Клод Отан-Лара в фильме «Через Париж», где он играл роль мелкого спекулянта, которому поручено пронести по ночному военному Парижу свинину. За ним последовала отрицательная роль Тенардье в «Отверженных» Ле Шануа и роль Фортюна в фильме А. Жоффе «Ноэль Фортюна» — роль сложная и многоплановая, позволившая Бурвилю использовать самые различные краски своей актерской палитры — от чисто комедийных приемов в начале фильма (в кафе, в разговоре с учительницей) и мелодраматических (во взаимоотношениях с семьей, которую ему доверено спасти от фашистов) до драматических (в финале, когда Фортюна осознает всю тщетность своих надежд). Роль сделана актером с поразительной душевной щедростью, а характер доброго и хорошего человека из народа, оказавшегося в чрезвычайных обстоятельствах настоящим французским патриотом, — замечательная удача Бурвиля.

РАЗИНЯ

К этому списку можно прибавить известную советским зрителям работу актера в фильме Кристиан-Жака «Веские доказательства» и некоторые другие. Но таких ролей, в общем, немного. «Серьезный Бурвиль — это не типично», — утверждают склонные к «железным» классифика циям продюсеры. Вот отчего ему по-пре нему навязывают роли в так называемы постановочных фильмах, где он неизменн играет глуповатых или хитрых слуг Таков он в роли Планше в «Трех мушке терах», в «Горбуне» и в «Капитане» (все три фильма в постановке А. Юнебелля). Но надевая в этих картинах нескладный рыжий парик, мешковатое платье, прияуждаемый сценаристами и режиссерами вносить разрядку в драматические события фильмов такого рода, — Бурвиль, однако, под любой одеждой и любым гримом остается самим собой, простым нормандским крестьянином, с его природной смекалкой и народным юмором, жизнелюбием и трусоватостью, короче — сохраняет человечность, делающую его таким близким и понятным зрителю любых широт.

И это потому, что он национален в самом высоком смысле этого слова. Бурвиля не спутаешь ни с кем. Он также самобытен и неповторим, как Фернандель, де Фюнес и ряд других.

...Бурвилю идет сорок девятый год. Он много снимается. Находится в расцвете творческих сил. Мы еще увидим его во многих фильмах. Мы радуемся этому. Ведь каждая встреча с ним не оставляет нас равнодушными, ибо в свою работу актер вкладывает все силы, весь свой большой опыт, все свое не ставшее равнодушным сердце простого крестьянина.

— Я как нормандский сидр, — сказал он в интервью журналу «Синемонд», — с годами он становится лучше.

Бурвиль имел в виду свою внешность, ибо заметил тут же, что, «облысев, приобрел более достойный вид», и уже совсем насмешливо добавил: «Красивые женщины находят во мне симпатичное безобразие».

Но мы относим его слова к самой его актерской работе. Он играет все лучше и интереснее и ждет только одного — чтобы ему давали роли по его возможностям. А они большие. Ибо он бесконечно талантлив — этот нормандский крестьянин, ставший одним из лучших актеров французской комедийной школы. Он мог бы стать и хорошим министром сельского хозяйства. Но, к счастью, остается и долго еще будет просто гру ным клоуном во французской кинок , принося людям то, что называе достью смеха».

А. Брагинский

РАЗНЯ

Альберто Сорди

Княжна Тараканова — 1938
Сердце в бурю — 1940
Три девушки ищут мужа — 1943
Белый шейх — 1952
Маменькины сынки — 1953
Две ночи с Клеопатрой — 1953
Обольститель — 1954
Знак Венеры — 1955
Холостяк — 1956

Великая война — 1959
Все по домам — 1960
Страшный суд — 1961
Журналист из Рима — 1961
Член мафии — 1962
Дьявол — 1963
Бум — 1963
Учитель из Виджевано — 1963

В 1938 году странствующий русский эмигрант Федор Оцеп вкупе с итальянцем Марио Солдати поставил на одной из римских киностудий завлекательный боевик в модном по тем временам экзотическом стиле «а ля рюсс». Трогательная история княжны Таракановой (по-итальянски фильм назывался «Принчипесса Тараканова»), по преданию съеденной не то мышами, не то крысами, немногим отличалась от великого множества костюмных мелодрам, заполнявших в те годы экраны Европы, — разве что меньше в ней было «развесистой клюквы», свойственной другим фильмам на русские темы. Но то ли «принчипесса» была не слишком хороша, то ли крысы не слишком прожорливы, фильм успеха не имел, и след его сохранился лишь в справочниках по истории кино. И, право же, вряд ли стоило бы ворошить картотеки, если бы в титрах картины, в самом низу, мельчайшим шрифтом не значилась фамилия — Сорди.

Справочникам положено верить, хотя самый зоркий глаз не в состоянии выделить восемнадцатилетнего актера из массовки. Правда, в глубине кадра время от времени мелькает чье-то юное большеглазое лицо и нескладная фигура в парчовом кафтане, но поручиться, что этот «российский Ваня» и есть Сорди, достаточно трудно. Но, как бы то ни было, именно с этой картины Альберто Сорди ведет отсчет своей работы в кино.

Однако творческая биография «лучшего комика Италии» началась несколько рань-

РЕГУЛИРОВЩИК УЛИЧНОГО ДВИЖЕНИЯ

ше — еще в 1933 году, когда тринадцатилетний Альбертино занял первое место на конкурсе, организованном итальянским филиалом американской компании «Метро-Голдвин-Майер», и принялся дублировать пронзительный голос Оливера Харди в многочисленных голливудских комедиях «с участием несравненных Флипа и Флапа», столь популярных на итальянском экране.

Шли годы. Сорди менял одну профессию за другой, колесил с бродячей труппой по градам и весям Италии, пел и плясал в оперетке «Ричциоли-Примавера», выступал в ревю рядом с такими актерами, как Анна Мэньяни и Альдо Фабрици, исполнял скетчи на радио. Казалось, здесь он нашел признание: на протяжении многих месяцев голос его звучал по всей стране в специальной программе, которая так и называлась — «К вам обращается Альберто Сорди». Он выступал также в дешевых комедиях у третьеразрядных режиссеров.

Сороковые-пятидесятые годы были эпохой неожиданного и величественного взлета итальянского кино, расцвета того, что принято называть неореализмом. Но рядом с Де Сикой и Де Сантисом, Висконти и Росселлини, Джерми и Латтуадой делали свое привычное дело — выращивали ежедневный, коммерческий хлеб экрана — великое множество ремесленников, а то и просто случайных людей. Сорди приходилось играть именно у таких режиссеров. Лишь однажды улыбнулось ему счастье.

В 1947 году Альберто Латтуада пригласил его в свой фильм «Преступление Джованни Эпископо», и Сорди блестяще сыграл свою первую значительную роль. Но продолжения не последовало, и снова все те же музыкальные или немузыкальные комедии «из итальянской жизни», ничего общего не имевшие ни с реальной жизнью, ни с Италией.

Это может показаться странным: полнейшее равнодушие крупнейших режиссеров к будущей знаменитости, полнейшая неспособность и нежелание угадать в нем выдающийся комический дар, точный и неожиданный социальный тип вечного неудачника, «человека воздуха», проигрывающего, но не теряющего надежды, легкомысленного и непостоянного, наивного и не слишком чистоплотного. Но это было закономерно: неореалисты не могли видеть в Сорди образчик этого социального типа, ибо он еще только начал зарождаться в тогдашней Италии. Неореалистов интересовала человеческая солидарность. Эгоизм, приспособленчество, ёрничество героя Сорди казались им качествами чудовищными и нетипичными, ибо они еще жили ощущением социальных надежд, родившихся в борьбе против фашизма. Закономерно было и то, что угадал тип сордиевского героя режиссер, чьи фильмы пришли на смену классическому и антитезой неореализма, — Федерико Феллини.

...Надо сказать, что предложение Феллини, который был известен как сценарист

МАМЕНЬКИНЫ СЫНКИ

ЛЕТАЮЩЕЕ БЛЮДЦЕ

и только готовился к своей первой самостоятельной постановке, не привело актера в восторг. Правда, главная роль — это заманчиво, но ему уже приходилось сниматься и в главных, причем у известных режиссеров. А работать с дебютантом, да еще в картине с издевательским названием «Белый шейх», — предприятие достаточно рискованное. Впрочем, Сорди никогда не боялся риска. И на вопрос: «А ты бы хотел сыграть у меня в комедии?» — Альберто ответил согласием.

Шел 1951 год, тринадцатый год кинематографической карьеры Сорди. За плечами было два с лишком десятка картин, а успех все заставлял себя ждать. Впрочем, успеха не принесла и двадцать третья: зритель не принял фильм Феллини, не принял и «белого шейха» в исполнении Сорди. А между тем это была настоящая роль!

В этой неторопливой и издевательской комедии об идоле итальянских дамочек, «рыцаре без страха и упрека», белом шейхе из «тысячи и одной ночи», на поверку оказывающемся пошляком и позером, провинциальным донжуаном и трусом, Сорди впервые нащупывает те черточки «среднего итальянца», которые впоследствии станут постоянным предметом его сочувственной и ядовитой насмешки. Этот герой ничем не напоминает простодушных и цельных персонажей неореалистических картин, прозябавших в нужде, но не отчаивавшихся, искавших и находивших выход из неприятных околичностей разру-

МОЯ СИНЬОРА

ДЬЯВОЛ

хи и безработицы в единодушной солидарности таких же, как они сами, оборванных и общительных обитателей городских предместий.

Герой Сорди значительно сложнее — он уже твердо знает, что надежды на справедливый социальный порядок не сбылись, что все его будущее ограничено днем нынешним, что надо «жить, как люди», приспосабливаться, изворачиваться, ловить рыбку в мутной воде, не то ее поймают другие, а он останется ни с чем. Сегодня это кажется очевидным, но пятнадцать лет назад этот человеческий и социальный тип был еще в новинку, казался многим насмешкой над «простым итальянцем», клеветой «на нацию». Фильм Феллини поначалу не имел успеха и едва не стоил Сорди карьеры. Но актер уже почувствовал вкус «большого кино», и роль в «Маменькиных сынках», написанная Феллини специально для Сорди, доставила ему настоящее творческое удовлетворение.

В этой картине Сорди отказывается от всего комического опыта, который был им приобретен в коммерческих лентах 40-х годов. В сущности говоря, эту роль даже трудно назвать комической: Сорди словно прислушивается к чему-то в себе самом, пытается разобраться в характере своего нового героя. Быть может, потому он так сдержан в жестах и мимике, обычно столь темпераментных и подчеркнутых. Метафизический быт маленького итальянского городка, состарившиеся молодые

люди из хороших семей, прозябающие в монотонном ожидании грядущих чудесных перемен, — постоянная у Феллини тема нравственного распада человеческой личности находит своего блистательного выразителя в лице Сорди. Здесь актер уже нащупывает главное — социальную пассивность своего героя, его склонность к несбыточным мечтам и мелкому шкодничеству, ничтожность душевных порывов. «Маменькины сынки» принесли Сорди известность, и уже в 1956 году за роль в комедии «Холостяк» режиссера Антонио Пьетранджелли он был удостоен титула «лучшего актера года». Отныне его кинематографическая карьера развивается с поразительной последовательностью, и за десять лет, прошедших с того времени, Сорди остается одним из лучших актеров Италии.

Любопытно, что в эти годы он снимается значительно реже: в 1959 — восемь фильмов, в 1960 — три, в 1961 — тоже три, в 1962 — два, в 1963 — снова три. Обычно такое снижение «продукции на душу актера» говорит о падении популярности, но в данном случае это не так. Сорди получил наконец возможность выбирать, и он выбирает. Любопытно и то, что он снимается теперь у режиссеров куда более высокого класса, чем прежде: имена Эдуардо Де Филиппо, Нанни Лоя, Луиджи Дзампы, Франческо Рози, Витторио Де Сики, Дино Ризи, Луиджи Коменчини, Марио Моничелли, Элио Петри говорят сами за себя. Но самое любопытное, что

ЛЕТАЮЩЕЕ БЛЮДЦЕ

ВСЕ ПО ДОМАМ

фильмы 1959—1963 годов, словно так было задумано в некоем репертуарном плане, выстраиваются в непрерывную и последовательную биографию героя Сорди от минувшей войны по день сегодняшний. И пусть это случайность, в ней есть свой смысл: кинематографисты Италии пытаются проследить и осмыслить истоки социального типа, вышедшего на авансцену итальянского общества. И выясняют, что этот тип существовал и раньше. В жизни, не в искусстве. И только когда снизошло на землю Италии «экономическое чудо», когда зарозовели на горизонте зыбкие кисельные берега неожиданного и непрочного бума, он стал предметом искусства. И именно Сорди принадлежит заслуга создания нового национального жанра в итальянском кино — жанра трагикомедии.

Мы видели почти все лучшие картины Сорди: и «Все по домам», и «Журналист из Рима», и «Бум», и «Учитель из Виджевано». Быть может, лишь «Великая война» да «Страшный суд» Де Сики остались вне досягаемости нашего проката. Но и того, что было, — достаточно.

...На первый взгляд это казалось едва ли не кощунством: комедия о войне, национальная трагедия в кривом зеркале. И тут не помогала память о том, что уже была в кино Бабетта, гулявшая по войне, что был и мистер Питкин, развлекавшийся в тылу врага. Там все было ясно — не то оперетта, не то водевиль, во всяком случае, нечто чрезвычайно условное и к

суровой реальности отношения не имеющее. Но здесь, в фильме Коменчини «Все по домам»!.. Удивительная достоверность обстановки, событий, героя и — балаган. Откровенный, не стесняющийся своей откровенности. И потому реалистичный. Оказалось, можно и так. Потому что была своя правда в таком взгляде на войну — как на страшную, вопиющую бессмыслицу, когда непонятно, кто и в кого стреляет, когда вчерашние враги становятся друзьями, а вчерашние союзники — жестокими противниками. Быть может, в этой ситуации человек большего социального опыта и разобрался бы (ведь находят же сразу свое место среди партизан и неназванный капитан, и солдат Кодегато, и Форначари). Герой Сорди разобраться не может. Разуверившись в невообразимой мешанине демагогии и экзальтации, он выбирает единственно доступный ему путь — спасение собственной шкуры.

Сорди не переоценивает своего героя. Он понимает, что лейтенант Инноченци скорее жертва обстоятельств, чем их активный участник, что его выход из войны — это, так сказать, антифашизм эгоиста. Ибо Альберто Инноченци воспринимает жизнь по самым первоначальным вкусовым ощущениям: сладко—горько, жарко—холодно, приятно—противно. Он спасает жизнь и чувствует свою правоту, хотя порой его несколько беспокоят те, кто зачем-то ввязывается в бой с фашизмом, который и без того рушится. Но это беспокойство ничего не меняет. И потому

ВСЕ ПО ДОМАМ

столь натянутым, продиктованным одними лишь благородными намерениями авторов кажется героический финал фильма «Все по домам»: Альберто, расстреливающий нацистов из пулемета. Слов нет, это очень эффектно, но, если бы выжившему Инноченци привелось увидеть себя на экране, он несомненно развеселился бы — уж слишком это не в его характере, не в его биографии, о которой с таким сарказмом рассказали нам другие итальянские режиссеры, например, Дино Ризи в фильме «Журналист из Рима».

...С Сильвио Маньоцци мы познакомимся в ту самую минуту, когда расстаемся с Альберто Инноченци. И, странное дело, у нас не исчезает ощущение, что мы присутствуем при продолжении биографии бравого дезертира. Пусть Сильвио интеллектуальнее своего близнеца, пусть немного раньше сообразил, что место честного итальянца — в открытой борьбе с врагом, все равно различия между ними невелики. Эти различия в другом — во времени. Ситуация, в которой приходилось выбирать Инноченци, была достаточно однозначна: жизнь или смерть, война или мир. Здесь не требовалось особой сложности души — вывозил спасительный инстинкт самосохранения. Маньоцци приходится труднее, и потому Сорди играет человека более сложного, более углубленного в себя самого, пытающегося осмысливать и оценивать. И удивительно, все перипетии его биографии на первый взгляд говорят в пользу Сильвио: и партизанил, и газету

ВСЕ ПО ДОМАМ

ЖУРНАЛИСТ ИЗ РИМА

подпольную издавал, и неподкупность проявлял, и страдал за убеждения, и митинговал с коммунистами, и даже пытался учинить небольшую революцию, за что и в тюрьме отсидел. А в конце концов плюнул на свою холуйскую жизнь и на своего хозяина, жирного самовлюбленного дельца. Не правда ли, образцовая анкета? А смотришь эту картину, которая называется в нашем прокате «Журналист из Рима», и думаешь, что в оригинальном названии ее («Трудная жизнь») не обошлось без издевки. Потому что все время не дает покоя мысль: что-то здесь не так, отчего-то биография входит в противоречие с характером.

Это очень трудно сыграть, но Сорди разыгрывает двойственность своего героя с поразительной достоверностью. Инна Соловьева писала об итальянских актерах: «Они умеют соединять вроде бы несоединимое. Трюкачат, изобретательствуют в комических сплетениях — и в то же время их персонажи поступают только так, как это сообразно с их человеческой природой». Это сказано и о Сорди. Ибо он видит главное в своем герое: соединение горечи и беспечности, бравады и меланхолии. Он слаб, склонен к компромиссу, к искушению Но даже искуситься не может по-человечески, от всей души. Что-то живет в нем такое, что мешает почувствовать устойчивость, хотя бы мгновенную. И Сильвио словно бы исполняет некий механический ритуальный танец между искушением и принципами. Стоит вспом-

нить хотя бы, с каким вожделением и неуверенностью смотрит он, вышедши из тюрьмы, на своего разбогатевшего приятеля и коллегу, разбогатевшего, кстати сказать, за счет самого Сильвио, с гонором отказавшегося некогда от жирного куша. И среда и его собственное естество постоянно подталкивают его жить «как все»: и прежде, когда шла война, когда победа над монархией казалась началом социального обновления, — и теперь, когда растут как грибы ультрасовременные здания и молниеносно создаются головокружительные финансовые карьеры. И Сильвио становится на котурны, надувается, позирует, ибо только сознание собственной принципиальности позволяет ему быть принципиальным. Потому что за всей его импозантностью и благодушием, суетливостью и амбицией — пустота, и ничего больше.

И, когда в финале Маньоцци решается еще на один, громкий — тихо он просто не умеет — жест духовной независимости, он делает это не столько потому, что ему уже невтерпеж, сколько потому, что рядом — жена, перед которой он уже не смог бы разыгрывать важную персону. Еще более разительно духовное оскудение героя Сорди в трагикомедии Де Сики «Бум». Гиньольная история о мелком дельце с большими запросами, разорившемся и продавшем свой глаз более удачливому «приобретателю», как нельзя лучше завершает последнюю эволюцию найденного актером социального и национ-

ЖУРНАЛИСТ ИЗ РИМА

нального типа. Здесь уже не важны реальные бытовые мотивировки: сама фантасмагория сюжета будничка и непривлекательна. Джованни Альберти вполне обходится без каких-либо принципов — он сбросил с себя последнюю шелуху, она только мешает во всеобщей погоне за благоденствием. И он живет, «как все», но сейчас это означает — как акулы, как крупные хищники. А этого Джованни не может, ибо сам-то он — плотва, на долю которой остается добыча совсем уже микроскопическая, этакий планктон «экономического чуда». И если поразмыслить над его дальнейшей судьбой, то невольно задаешься вопросом: сколько же ему понадобится глаз, чтобы снова и снова карабкаться из пропасти, падать в нее и снова взбираться наверх по крутым жизненным склонам?

Критика охотно цитирует Сорди: «Я не чувствую симпатии к типам, которых изображаю. Наоборот, почти всегда они вызывают у меня возмущение». Это справедливо.

Но Сорди говорит и другое: «Я стараюсь, когда представится случай, успокоить своих соотечественников, доказать, что я вовсе не мараю их честь. Ведь у моего типичного „макаронника“, кроме пороков, есть и достоинства». Если бы Сорди только издевался над своим героем, он не был бы честным художником. Но он жалеет его и наверное любит. Ибо герой этот плоть от плоти того вре-

УЧИТЕЛЬ ИЗ ВИДЖЕВАНО

мени, в котором живет и сам актер. И, пока будут суетиться и «химичить» на итальянской земле «люди воздуха», Сорди будет добавлять все новые и новые черточки к портрету своего земляка. Он не останется без работы.

М. Черненко

Норман Уиздом

Несчастье в магазине — 1954
В высшем свете — 1954
Минутный баловень — 1957
Лишь моя удача — 1958
Мистер Питкин в тылу врага — 1958
Следуй за звездой — 1959
Жил-был мошенник — 1960
Из породы бульдогов — 1961
Девушка на борту — 1962
На посту — 1963
Приключения мистера Питкина в больнице — 1964
Ранняя пташка — 1965

Низенький худощавый человечек со старообразным, скучным лицом появился на экране моего телевизора в одно из июльских воскресений фестивального 1965 года. Его имя мне никак не удавалось вспомнить, но было ясно, что это один из потомков тех чудаковатых персонажей Чарлза Диккенса, которые, в отличие от своих добродушных и наивных собратьев, вызывают не столько сочувственную улыбку, сколько удивление непохожестью на обычных людей. Подобно достопочтенным брату и сестре Смоллуид из романа «Холодный дом», человечек на экране, вероятно, никогда нё был нормальным ребенком, никогда не играл ни в какие игры и уж наверняка не умел смеяться.

И все же он засмеялся, и так весело, заразительно, что я моментально забыл об обидных для актера ассоциациях и вспомнил его имя: конечно, это популярный английский комик Норман Уиздом, знакомый нам по неровному, порой грубоватому, но забавному фильму «Не на своем месте», перекрещенному нашими прокатчиками в «Мистера Питкина в тылу врага».

На другой день люди в метро и в автобусе — сколько же у нас любителей кино, умных и наблюдательных! — делясь впечатлениями, больше всего говорили о поистине удивительной, разнообразной мимике Уиздома. Английский комик завоевал симпатию аудитории, не сделав, в сущности, абсолютно ничего. Он смеялся, нелепо закатывал глаза, давился огромным

МИСТЕР ПИТКИН В ТЫЛУ ВРАГА ▼

RAMC

яблоком, нахально засыпал прямо перед камерой.

Нажимая, намеренно переигрывая, откровенно дурачась, Уиздом знал, что зрители будут, обязательно будут смеяться, и поэтому игра доставляла ему особое удовольствие, и он смешил, радуясь и хохоча, не опасаясь остаться со своим смехом и радостью в одиночестве. Только талантливый актер может решиться обнажить механизм своего искусства, только настоящее мастерство способно примирить публику с человеком, который, подобно фокуснику, раскрывает свою тайну, делая ее тем самым еще более непонятной.

Нетрудно представить удивление телезрителей, покоренных мастерством гостя из Англии, узнай они, что у него на родине кинокритика вовсе не считает Нормана Уиздома большим актером и встречает его фильмы крайне холодно.

Господствовавшая в 30-е и 40-е годы в Англии эксцентрическая комедия принесла славу пришедшему из мюзик-холла Джорджу Формби и его последователям — Уиллу Хею и Рональду Шайнеру. Однако в 50-е годы огромный успех и международное признание английских бытовых и сатирических комедий, открывших для зрителя смешную и оттого еще более горькую сторону многих серьезнейших проблем современности, выдвинули новый тип комика.

Клоунада, паясничанье, стремительные погони и уморительные падения — привычный ассортимент эксцентрических коме-

МИСТЕР ПИТКИН В ТЫЛУ ВРАГА

дий, унаследовавших эстетику комических лент 1900—1910 годов, — перестали удовлетворять зрителя, который теперь находил удовольствие в осмыслении трагических парадоксов наших дней. Ореол эксцентриков потускнел. Формби, Хей и Шайнер уступили арену актерам-философам, интеллектуалам — Алеку Гиннесу и Питеру Селлерсу.

Между тем дебютировавший в 1954 году Норман Уиздом продолжал выступать в жанре эксцентриады, развивая традиции ранней американской «комической», отличавшейся стремительным ритмом, крайней алогичностью ситуаций и примитивностью сюжета.

Вероятнее всего, Уиздом, первые шаги которого связаны с английскими мюзик-холлами, и не мог пойти по другому пути. Проведя в мюзик-холле три года, он постиг все тайны эксцентриады, стал актером-универсалом и — главное — завоевал популярность. Он мог петь куплеты, выступать на театральной сцене, на арене цирка, на льду, в пантомиме... Не удивительно, что вскоре Уиздома пригласили в телестудию, а затем он отправился в первое заграничное путешествие и целый год с успехом выступал в серии передач американского телевидения «Водевиль»...

Выступления Уиздома в программах телевидения Би-би-си заинтересовали «короля» коммерческого кинематографа Англии лорда Артура Рэнка, и звезда телевидения превратилась в звезду киноэкрана.

МИСТЕР ПИТКИН В ТЫЛУ ВРАГА

Дебютировав в 1954 году в картине «Несчастье в магазине», тридцатичетырехлетний Уиздом оказывается затем на протяжении пяти лет одним из десяти английских актеров, участие которых в фильме обеспечивает максимальные сборы. Это позволило Уиздому не обращать внимания на критиков, упрекавших его за однообразие ситуаций, дурной тон, старомодность и пустоту.

В течение первых пяти лет Норман Уиздом и его режиссер Пэдди Карстейрз предлагали зрителю различные вариации приключений наивного, несколько неловкого энтузиаста, который берется не за свое дело и попадает в смешные положения из-за своей неуместной ретивости. Грубоватый, порой сальный юмор (один из критиков писал, что «профессия» Уиздома — терять штаны), мастерство актера, уверенная режиссура обеспечили коммерческий успех фильмов «Несчастье в магазине», «В высшем свете», «Минутный баловень», «Лишь моя удача», завоевавших себе поклонников как в Англии и в США, так и в таких далеких по культурным традициям государствах, как Голландия и Иран.

Лучшей картиной этого периода является все же поставленная в 1958 году комедия-фарс «Мистер Питкин в тылу врага». Не отличаясь глубиной замысла, этот фильм значительнее и современнее по теме, нежели другие его работы.

Бесспорно, образ туповатого, упрямого, по-швейковски усердного Нормана—Питкина вырос из привычной маски актера, но в какой-то, пусть незначительной степени перерос ее. Склонный к подхалимажу и задиристый, наивный и по-своему хитрый, нагловатый, трусливый, но все-таки способный на самопожертвование, герой картины стал более человечным, более похожим на обыкновенных англичан, оторванных войной от привычных, мирных занятий.

Как и раньше, герой Уиздома в первую очередь — объект осмеяния, и потому он лишен каких-то особенно привлекательных, симпатичных черт. В самом деле, Питкин — и демагог, охотно повторяющий сентенции мистера Гримсдейла об «артериях нации»; и подхалим, во всем подражающий своему начальнику; и самодур, показывающий свой нрав в самых неподходящих обстоятельствах; наконец, непроходимый и упрямый дурак, дурак старательный, не подозревающий, что он дурак. Чтобы оценить степень глупости дорожного мастера Питкина, достаточно вспомнить, как на вопрос вышедшего из остановленной им машины генерала: «Что вы тут делаете?» — Питкин серьезно отвечает: «Готовлю чай» — и гостеприимно приглашает разъяренного собеседника присоединиться к чаепитию.

И все же, несмотря на всю несимпатичность героя, ему нельзя не сочувствовать: в его поведении столько простоватой, детской непосредственности, наивной бесхитростности, увлеченности, что все происходящее выглядит веселой игрой.

Инфантильность персонажа Уиздома не случайна. Один из пионеров американской кинокомедии, сценарист, режиссер и продюсер Хэл Роч, неоднократно утверждал, что наиболее смешны эпизоды, в которых взрослые ведут себя как дети, раскрывая неестественность и абсурдность окружающего мира. С точки зрения Роча, задача комедии сводится лишь к тому, чтобы обнаружить в поведении взрослых людей элементы детской психологии.

Творческая манера Уиздома является очень характерным примером воплощения идей Роча. В самом деле, его Питкин — наивный, несмышленный ребенок, попавший в положение взрослого, но желающий выглядеть взрослым и потому особенно смешной.

Казалось бы, инфантильность Питкина должна быстро надоесть. Однако зримое, пластическое выражение алогизма поведения героя настолько изобретательно, вдохновенно, неожиданно, что публика на время забывает о примитивности схемы, определяющей действия персонажа.

Удивляет способность актера сделать смешными самые знакомые и несмешные вещи. Отдавая честь, он стукает себя по голове ведром. Прыгая с парашютом, хлопает от радости по пряжке ремня и вдруг стремительно летит вниз — ремни отстегнулись. Испугавшись врача, корчится при виде стетоскопа, хрипит, вдыхая, и жалобно стонет, выдыхая воздух. Однако лишенная развития фигура главного героя не могла бы удержать внимание зрителя на протяжении всего фильма, составленного из формально связанных комических номеров, не будь в фильме двойника и антипода Питкина — фашистского генерала Отто Шрайбера.

Трансформация в самодовольного и истеричного гитлеровского маньяка интересна не столько легкостью перевоплощения — Уиздом лишь сменил одежду и вставил монокль, — сколько новым аспектом, в котором предстают знакомые черты мистера Питкина.

В самом деле, Шрайбер также демагогичен, самоуверен, тупо старателен и фанатичен, столь же упрям и не способен считаться с действительностью. Подобно Питкину, Шрайбер из-за своего рвения портит любое дело: взятого в плен Гримсдейла, несмотря на чистосердечное признание последнего, генерал объявляет руководителем подпольщиков Лебланом, Леблана принимает за Питкина, а Питкина за Гримсдейла.

Шрайбер, однако, начисто лишен наивной, детской непосредственности Питкина, и свойственные им обоим черты приобретают здесь характер садизма и извращенности. Доброжелательный смех над неудачником Питкином сменяется злым осмеянием насилия, жестокости, противоестественности фашизма. Комедия становится осмысленной.

Противопоставив порочному, тупому, фанатичному фашисту чудаковатого, но простого и по-своему человечного Питкина, авторы смогли преодолеть бездумность,

характерную для развлекательных комедий прежних лет.
Но затем Уиздом снимается в картине «Следуй за звездой», принесшей ему горькое разочарование. Новый режиссер Р. Эшер, не обладая профессионализмом и твердостью Карстейрза, уступил темпераменту актера. Условный сюжет — начинающий певец Норман Траскотт борется за место на сцене с потерявшим голос и жульничающим конкурентом — объединял приевшиеся комические трюки, падения, погони и детские выходки. Теперь все, даже самые отчаянные поклонники актера, отмечали стереотипность далеких от жизни сюжетов, нежелание актера обновить установившуюся манеру игры, отсутствие мысли.
Не удивительно, что в следующем фильме — «Жил-был мошенник» — Уиздом, отказавшись от чистой эксцентрики, попытался приблизить героя к проблемам реальной жизни.
Бывший подрывник Дэви Купер, потеряв работу, становится гангстером поневоле, попадает в тюрьму. Затем он устраивается на завод в захолустном городке центральной Англии и невольно помогает мэру города обмануть жителей и заработать на их разорении. В конце фильма, поняв, что был обманут, Купер выступает в защиту обманутых и бесправных.
Появление значительных проблем свидетельствует о повороте в творчестве Нормана Уиздома о поисках новых тем, нового героя. Правда, новые, более близкие к

МИСТЕР ПИТКИН В ТЫЛУ ВРАГА

жизни сюжетные коллизии и в этом фильме выполняли чисто служебную, подчиненную функцию, позволяя Уиздому обыгрывать наивность, инфантильность, чрезмерную старательность своего героя. Как и раньше актер, проделывая свои трюки, вызывал только механический смех: увлеченный взломом сейфа в банке, он не слышит сигналов своих сообщников, требует, чтобы его подняли наверх, и предстает перед отрядом полисменов с грудой денежных банкнот в руках; прячась от своего врага, он залезает в душевую кабину, куда минуту спустя входит его преследователь и открывает душ. Промокший до нитки Дэви, опасаясь быть замеченным, повторяет каждое движение Эштона, услужливо вкладывает в его руку мыло, старательно трет щеткой спину врага.

Несмотря на тщательно разработанную драматургию и точную режиссуру Стюарта Берджа, инфантильная и беспредельная наивность Дэви становится назойливой. Не удивительно, что примитивность персонажа Уиздома наложила отпечаток и на социальную проблематику фильма, так и не поднявшегося до серьезного разговора о серьезных проблемах.

Демонстрируя наивность, фанатическое рвение, неловкость маленького, доверчивого человечка с широкой ухмылкой и

РАННЯЯ ПТАШКА ↓

GL/Paris
Ortslazarett de la Petie
H.K.P. 513 Vincennes

ослиным гоготом, новые фильмы режиссера Роберта Эшера и Генри Каплана показывают его то записавшимся во флот и отобранным для полета на Луну матросом Норманом Паклом («Из породы бульдогов»), то богатым и безмозглым ухажером, пытающимся отбить у своих соперников девушку и ее наследство («Девушка на борту»), то фанатичным поклонником Скотленд-Ярда, мечтающим стать полисменом и ставящим под угрозу существование английской секретной службы («На посту»). Как всегда, эти фильмы заставляют смеяться (воплощение неловкости, Норман Пакл чуть не убивает инструктора по космическим полетам, устраивает аварию на корабле, заставляя моряков бросаться за борт; оказавшись в ракете, он в дикой панике хватается за все рычаги и т. д.).

Эксцентриада сделала Уиздома широко известным актером, но она же в какой-то мере сковывает его дарование. Уиздом еще молод, он только нащупывает свой путь, ищет своего героя. Пока что он слишком часто идет на поводу у продюсеров и ремесленников — сценаристов и режиссеров. Но, может быть, настанет день, когда актер откроет в кино не секрет коммерческого успеха (его-то он имеет!), а «тайну» истинного, высокого комизма.

И, хотя последнюю работу артиста, показанную на кинофестивале в Москве, — фильм «Приключения мистера Питкина в больнице» («Все в свое время») нельзя отнести к его удачам, все же хочется верить, что комедии Уиздома станут умнее, трогательнее и злободневнее. Хочется думать, что Норман Уиздом не сказал последнего слова и что его несомненный талант возьмет свое.

В. Утилов

Пьер Этекс

Разрыв — 1961
Счастливая годовщина — 1961
Вздыхатель — 1963
Бессонница — 1965
Йо-йо — 1965
Было бы здоровье — 1966

Если вам приходилось видеть комедии актера и режиссера Пьера Этекса, вас наверное удивляла совсем не комическая внешность его героя. Скорее, он похож на актера, которого по старой театральной «номенклатуре» называют первым любовником. Но это нисколько не мешает Пьеру Этексу создавать по-настоящему смешные комедии, в высшей степени оригинальные по своей стилистике.

Ни сам образ, созданный Этексом, ни его комедийный почерк не напоминают ни одного из комиков, современного французского кино. Пьера Этекса не спутаешь ни с Робером Дери, знакомым нашему зрителю по заразительно-веселой комедии «Прекрасная американка», ни с Бурвилем, чей тонкий, по-народному лукавый юмор так полюбился нам. Этексу не свойствен ни «грустный» юмор патриарха французской комедии Ноэль-Ноэля, ни сочный грубоватый комизм всемирно известного Фернанделя.

Трудно найти общее и с Жаком Тати, эксцентрическим актером самого высокого класса. И хотя Этекс — в какой-то степени ученик Тати (именно у него он начинал свою кинематографическую карьеру как гэгмен, выдумщик смешных трюков), вряд ли кто упрекнет молодого комика в подражании своему прославленному учителю. Если что и сближает этих двух художников, то, может быть, только творческая универсальность обоих мастеров смешного. И тот и другой сами пишут сценарии своих фильмов, сами ставят и сами выступают в главных ролях.

Но вот с кем Этекса сравнивают постоянно, так это с Бастером Китоном. Есть ли к тому какие-либо основания? Давайте послушаем самого Этекса: «Многие говорят, что я подражаю Китону. Это неверно. Начать с того, что мой собственный метод сложился еще до того, как я впервые увидел Китона на экране. Это было для меня настоящим откровением. Я, конечно, многому у него научился, но о прямом подражании не может быть и речи. Правильнее, наверное, будет сказать, что особенности моего юмора восходят к той же цирковой традиции, которая питала и творчество Китона». Да, Этекс, как и Китон, как Чаплин и как многие другие комики, пришел в кино из цирка. А еще раньше его знали как способного графика, иллюстратора книг и театрального художника. Может быть, выход Этекса на арену кому-то и показался неожиданным, но только не самому Этексу. «Кем вы мечтали стать в детстве?» — спросил его недавно один журналист. «Комиком», — не задумываясь ответил Этекс. Удивительно ли, что он стал клоуном. И надо полагать, хорошим клоуном, если удостоился чести появляться на манеже знаменитого парижского цирка «Медрано».

Полученные там уроки смеха он широко и смело применяет на экране. Цирковая традиция нашла свое продолжение прежде всего в постоянстве его комической маски, что и дает, по всей вероятности, повод сопоставлять его с Китоном, которого в свое время рекламировали как никогда не улыбающегося комика.

Этекс в своих комедиях тоже не улыбается. Невозмутимость Этекса психологически мотивирована: его герой — человек с заторможенными импульсами. Ни порывы радости, ни муки отчаяния, ни гнев — положительно ничто не отражается на его лице. Даже в пародийной короткометражке «Бессонница», построенной в жанре фильма ужасов и высмеивающей поток модной криминальной литературы, — даже здесь не увидишь на лице героя не только гримасы страха, но и дрогнувшего мускула.

Однако при всей эмоциональной и пластической скупости, идущей отнюдь не от бедности выразительных средств актера, а от замысла, в элегантном облике Этекса, в манере двигаться, вмешиваться в события подкупает лаконичность и предельная четкость жестов, изящество общего рисунка роли.

В сложном противоречивом характере героя постоянно обнаруживаешь какое-то отклонение от общепринятого. Нет-нет,

не патологическое, боже упаси, а отклонение в сторону обостренной индивидуальности, что ли. Он — человек с «чудинкой». Все его поступки, кажущиеся порой перехлестом, все несуразности, которые то и дело происходят с ним, чаще всего — результат его одержимости каким-нибудь делом. Ну, например, наукой.

Герой комедии «Вздыхатель» живет в наглухо зашторенном кабинете, целиком поглощенный толстыми фолиантами, таблицами, схемами. Весь необъятный мир сосредоточился для него в глобусе из папье-маше; шуршание пропыленных бумаг заменяет ему шорох зеленой листвы, а огромная лупа — прозрачные льдинки весеннего ручья. И, хотя наш ученый вооружен увеличительным стеклом, он ровным счетом ничего не видит и ничего не слышит вокруг. В его рабочей комнате — свой устоявшийся распорядок, свой ритм. И, как только что-то постороннее вторгается в этот замкнутый круг, происходит комическое столкновение.

Звуки рояля за стеной вынуждают отшельника заткнуть уши ватой. И вот уже возникает комический эффект: не видя вошедшего в кабинет отца, он не слышит его длинной и скучной нотации.

Попалась ему на глаза красивая девушка-иностранка, поселившаяся в их доме, и он тотчас же с наивной непосредственностью делает ей предложение стать его женой. А девушка? Она, оказывается, просто не знает французского.

Встреча с молодой шведкой словно бы пробудила его от летаргического сна. Он вдруг почувствовал, что его сердцу вовсе не хочется покоя. Начиная с этого момента любовное влечение одержимого вздыхателя будет двигать всеми его поступками и оборачиваться смешными казусами.

Итак, комедийный динамит заложен. Фитиль подожжен. Остается ждать комического взрыва. И взрывы следуют один за другим, как только вчерашний затворник попадает в житейский водоворот. Ему,

ВЗДЫХАТЕЛЬ

словно дремучему провинциалу, оказавшемуся в сутолоке столичного города, никак не удается шагать в ногу со всеми. Он все еще живет в замедленном «кабинетном» ритме, не в силах приспособиться к стремительности цивилизованного мира. Более того, этот мир ему приходится открывать для себя заново. И если у ребенка это происходит постепенно, растягивается на годы, то на голову нашего героя все сваливается вдруг, разом. Что и говорить, Этекс-сценарист подготовил для Этекса-комика отличную стартовую площадку, а Этекс-режиссер безошибочно вывел комедийную ракету на заданную орбиту.

...Поглощенный своими мыслями, молодой ученый, точно сомнамбула, шагает по улице. Людской поток швыряет безвольную фигуру то влево, то вправо и, наконец, совсем поворачивает чудака в обратную сторону. Эта сцена в известном смысле символична; Этекс как бы говорит нам: «Человек в нашем обществе — не более чем осенний лист на ветру».

...Вздыхатель совершенно потрясен, выведен из равновесия телевизионным ревю. Как завороженный, вперился он в экран, а руки его тем временем машинально продолжают действовать — и все невпопад: сливки он наливает... в сахарницу, повидло намазывает на блюдце.

Влюбившись в певичку из варьете, он, чтобы познакомиться со своим кумиром, пускается на всяческие уловки. Мы видим, как двое дюжих рабочих вносят за кулисы чудаковатого ухажера, прикинувшегося манекеном, — и не можем удержаться от смеха. С упорством бульдозера волочит он огромное рекламное изображение своего идола к себе в дом и, водрузив красотку на тумбу, словно на пьедестал, пытается насадить ей на палец обручальное кольцо. Неустанные поиски любви приводят к новым курьезам. Повстречавшаяся ему на тихой круто поднимающейся в гору улочке молодая особа охотно разрешила взять у нее из рук две тяжелые корзины, тем более что они принадлежат ветхой старушке, плетущейся следом. А ей, этой молодой особе, вообще в другую сторону... Увы! Знакомство и на этот раз не состоялось.

...Фабула комедии «Йо-йо» несложна. Повествование словно бы распадается на три главы, или части, если угодно. В первой — Этекс играет миллионера, тоскующего в роскошном дворце о покинувшей его возлюбленной, цирковой наезднице. Во второй — разоренный экономическим кризисом 1929 года — миллионер отыскивает наездницу, и они вместе с маленьким сыном странствуют по дорогам Европы, как бродячие комедианты. И, наконец, третья часть, действие которой происходит после второй мировой войны, — это уже история возмужавшего сына комедиантов, клоуна Йо-йо (эту роль также исполняет Этекс). Йо-йо с шумным успехом выступает в крупнейших цирках. Йо-йо — звезда телевидения. У него своя артистическая контора. Ценой огромного напряжения ему удается осуществить давнюю мечту — выкупить и восстановить замок отца. Однако это не приносит счастья талантливому артисту.

У каждого комика свои излюбленные средства выразительности. Этекс наиболее охотно прибегает к приему, который, пожалуй, можно было бы назвать комическим автоматизмом действия. Едва ли не каждый эпизод фильма «Йо-йо», особенно первой половины, события которой происходят в роскошном дворце миллионера, строятся на этом художественном приеме.

С равнодушием автоматов двигаются слуги. Бесстрастие механизма в каждом жесте владельца дворца. Вот его, только что пробудившегося от сна, одевают трое слуг. Движения всех четырех участников этой сцены привычно размеренны. И это производит весьма забавное впечатление, как, впрочем, и автоматическое распахивание лакеями огромных противно скрипящих дверей перед хозяином, проходящим через длинную анфиладу комнат. Целый батальон слуг по конвейеру передает бесчислен-

ные блюда, в которых богач вяло ковыряет вилкой.

Но еще большей комедийности добивается актер в другом эпизоде. ...Миллионер направляется в свой кабинет, где свободно мог бы разместиться приличный гараж; а там стоит лишь один письменный стол. Мы ждем: наконец-то бездельник займется делом. Вот он выдвинул ящик стола — на дне его одиноко лежит фотография молодой женщины в костюме амазонки и заранее заготовленный носовой платок. На экране титр: «Где она теперь?» Надо сказать, что действие этой части комедии происходит в 1925 году, то есть в дозвуковой период кино, и озорно строится в стилистической манере того времени, почти без диалогов.

Сентиментальный буржуа, осоловело глядя на фотографию, подносит к глазам шелковый платок. Церемониал посещения кабинета повторится на протяжении фильма еще несколько раз. В этом повторе автоматизм «переживаний» заостряется до такой степени, что все происходящее становится пародией на фальшивые нравы верхушки общества. Издеваясь, иронизируя, автор заземляет «возвышенные» чувства богатого бездельника.

Вообще мотив пародийности, мотив иронического снижения и обессмысливания постоянно звучит в комедиях Этекса. В откровенно пародийном ключе решена почти вся первая половина «Йо-йо». Автор нарочито обессмысливает праздную, до тошноты унылую жизнь миллионера.

Фильмы Этекса всегда смешны.

В этом отношении он профессионал, его трюки всегда попадают точно в цель.

Представьте себе: к главному входу дворца подкатывает шикарный автомобиль. Шофер в белоснежном халате распахивает дверцу, богач (Этекс) все с тем же застывшим выражением лица располагается на заднем сиденье. Лакей держит на подносе любимую собачонку господина. Второй лакей бережно опускает животное на землю и вручает поводок хозяину. Автомобиль начинает медленно двигаться по

ВЗДЫХАТЕЛЬ

кругу. Легкое недоумение зрителей сменяется дружным хохотом: рядом с машиной на поводке семенит четвероногий баловень. Оказывается, таким изысканно-торжественным способом прогуливают собаку по парку.

И эта сцена и многие другие строятся на эксцентрическом нарушении привычных житейских представлений. И что очень важно: этот эпизод, как, впрочем, и многие другие, органически вытекает из самого существа характера персонажа, решается в духе задуманного образа.

Комедийная манера Этекса в высшей степени оригинальна. Будучи противником неумеренно болтливых комедий, сам Этекс предпочитает разговаривать со зрителем и, заметьте, разговаривать весьма остроумно, на безмолвном языке пластических образов. В его фильмах, которые можно назвать комедийными кинопантомимами, смешные трюки нанизаны на нитку сюжета, как жемчужины в ожерелье.

Взять, к примеру «Йо-йо». Уже самое начало задает насмешливый тон всему последующему действию. Судите сами: по длинному коридору с подносом в руках разболтанной походкой идет лакей, попыхивая сигарой. Перед спальней хозяина он задерживается. Привычным жестом кладет сигару за ухо мраморному цезарю — видно, что он проделывает эту операцию каждый день. Приосанивается и с видом непогрешимой добродетели входит в комнату.

Так коротко и емко очерчен не только характер персонажа, но и — что важней — система отношений между господином и слугами. Эту сюжетную линию Этекс разовьет до конца, выжав заложенные в ней сатирические возможности. Немного поздней мы увидим, как тот же самый лакей, подойдя к висящей на стене картине, рельефно изображающей уставленный яствами стол, привычно снимает хитро вмонтированные в натюрморт самые настоящие бутылку и бокал. И еще раз Этекс покажет нам того же плутоватого лакея. Длинная вереница слуг в одинако-

ВЗДЫХАТЕЛЬ
ЙО-ЙО

269

вых черных пальто и котелках растянулась по парку, покидая дом обанкротившегося миллионера. И вдруг у знакомого нам лакея так некстати, как раз возле хозяйских ног, со звоном посыпался из-под пальто град серебряных ножей и ложек. Если записывать по фонограмме, разговорного текста в комедиях Этекса не наберется и двух страниц. Его увлечение комедийной пантомимой вовсе не беспочвенно. Просто он знает, что кинокамера открывает перед комиком неисчерпаемые возможности. Этекс, как, впрочем, и Жак Тати, как и английский комик Норман Уиздом, продолжает плодотворно разрабатывать открытую в двадцатые годы золотую жилу бессловесного комизма.

Чтобы вызвать смех, Этекс, следуя чаплиновскому наставлению поступать вопреки ожиданию зрителя, сплошь да рядом пользуется комическим «эффектом обратного действия». ...Зритель видит скользящий по воде огромный океанский лайнер. События развиваются вполне логично, — думает зритель, герой спешит к своей далекой возлюбленной. Следующий кадр — общий план: оказывается, скучающий миллионер на берегу искусственного пруда пытается развлечься игрушечным пароходиком.

Такие комические сюрпризы рассыпаны по всем лентам Этекса, будь это короткометражки «Разрыв», «Счастливая годовщина» или полнометражный «Вздыхатель».

Над своими комедиями — и даже над короткометражными — Этекс работает долго и тщательно. «Я никогда не импровизирую на съемочной площадке, — говорит он. — Еще до начала съемки у меня есть ясное представление о том, чего именно я хочу». Опыт художника-иллюстратора позволяет Этексу-режиссеру хорошо видеть и организовывать мизансцену. Многие кадры его фильмов — это ожившие графические рисунки с острой, по-эйзенштейновски виртуозной композицией. Вспомним хотя бы те кадры из «Йо-йо», где по белым террасам парка, словно траур-

Йо-йо

ная процессия, движутся черные фигуры бесчисленных слуг.

В сценарной и режиссерской разработке своих комедий Этекс экономен до лаконизма. Искушенный в тонкостях архитектоники комедийного фильма, он не загромождает сюжет необязательными сценами, не развешивает по стенам нестреляющие ружья; не прописывает на строго нормированной площади комедии лишних персонажей.

Этекс — художник с острым чувством современности. И своим комедийным мышлением, и киноязыком, и даже внешним обликом это комик именно нашего времени, 60-х годов. Его обостренная наблюдательность позволяет зорко подмечать несуразности и уязвимые места современного общества. Подмечать и подвергать осмеянию. Мы уже убедились на многих примерах, с каким едким сарказмом изображена праздная жизнь богатого повесы. Не менее хлестко и по-комедийному заостренно, динамичным чередованием сцен показан кризис 1929 года. ...Голос диктора сообщает: «Лопаются банки». И на экране — из окон банковских небоскребов смешно выбрасываются разорившиеся бизнесмены-самоубийцы. Перед нами панорама деловито дымящих заводов и фабрик. Дикторский текст: «Встали предприятия» — и дым с забавной поспешностью втягивается обратно в трубы. Следующий кадр: длинная очередь безработных за бесплатной тарелкой супа. Камера, двигаясь, рассматривает каждого. Скорбные фигуры. Исхудавшие лица. В руках старые кастрюли, консервные банки, помятые котелки и вдруг — серебряная суповая миска из дорогого сервиза.

Комедия «Йо-йо», как, впрочем, и пародийная короткометражка «Бессонница», по сравнению со «Вздыхателем», — бесспорный шаг вперед в творчестве ищущего художника. Сама идея «Йо-йо» направлена против основного стимула буржуазного общества — накопительства. Особенно отчетливо авторская позиция выражена в кульминации фильма, когда Йо-йо устроил во дворце званый прием. Сюда съехались те, кого принято называть сливками общества. Внешне вся эта респектабельная публика в дорогих туалетах отлично вписывается в интерьер роскошного дворца. Но постепенно Этекс обнажает перед нами и беспощадно высмеивает духовную нищету богатых недоумков. Меткие зарисовки этих напыщенных, жадных и насквозь фальшивых снобов сделаны с присущей Этексу едкой иронией. Здесь Этекс-сатирик подчас приближается к карикатурному сгущению.

Всем строем финальной сцены автор приводит героя, а вместе с ним и зрителя к выводу, что честный человек просто не может дышать в затхлой атмосфере салонного мирка. «Личное счастье и свобода имеют мало общего с материальным благополучием» — так сам Этекс определил главную мысль своего фильма. И снова, как в далеком детстве, цирковой слон спасает Йо-йо, навсегда унося его из огромного дворца к друзьям, к любимому делу.

Этекс сделал еще немного фильмов. Но уже сейчас все мы имеем уже основания говорить о нем как о вполне сложившемся комедиографе со своим индивидуальным почерком, как об истинном авторе своих фильмов. Нет сомнения, что сценарист, режиссер, художник и актер Пьер Этекс еще не раз порадует поклонников своего веселого искусства. Скоро зрители познакомятся с очередной его работой — комедией «Было бы здоровье».

Итак, впереди у нас новые и, будем надеяться, не менее увлекательные встречи с одним из самых молодых представителей всемирного «племени комиков» — Пьером Этексом.

Р. Славский

Юрий Никулин

Девушка с гитарой — 1958
Неподдающиеся — 1959
Пес Барбос и необычный кросс — 1961
Когда деревья были большими — 1961
Самогонщики — 1961
Молодо-зелено — 1962
Деловые люди — 1963
Ко мне, Мухтар! — 1964
Дайте жалобную книгу — 1964
Операция «Ы» — 1965

БЕЗ СТРАХА И УПРЕКА

Московского клоуна Юрия Никулина мы впервые увидели на наших экранах девять лет тому назад. В фильме «Девушка с гитарой» он выступил в роли пиротехника и появился среди жизнерадостно красивых героев кинокомедии, чтоб показать какой-то новый, изобретенный им фейерверк. Фейерверк взорвался не так, как нужно: перепугал и перемазал всех окружающих, едва не покалечил самого пиротехника, а зрителей — рассмешил.

Это был веселый салют в честь прихода в кино нового комедийного актера. С тех пор героям Никулина почти всегда не везет: они попадают в самые удивительные ситуации, терпят беды от собственной неумелой старательности и повсюду настигает их зажженный Никулиным фейерверк веселых неожиданностей и смеха. В кинокомедии «Неподдающиеся» Никулин играл пьяницу, который был посрамлен и наказан. В «Деловых людях», поставленных по новеллам О'Генри, он был пожилым вором, страдающим от радикулита. В «Молодо-зелено» он сыграл шофера, который так мучился от ревности, что в конце концов развелся с женой. В «Большом фитиле» его героя звали Петя-Петушок, он залез в квартиру, чтоб ограбить ее, но не смог выбраться назад и едва не умер там от голода. Судьбы никулинских героев схожи: что бы они ни делали, их усилия почти всегда увенчиваются неудачей.

Может показаться, что это тот случай, когда, интересно сыграв одну роль, артист в последующих фильмах начинает повторяться. Ведь с некоторых пор у персонажа Никулина появилось даже постоянное имя. Зовут его Балбес, а крестным отцом следует считать режиссера Леонида Гайдая, который в 1961 году сделал короткометражный фильм «Пес Барбос и необычный кросс» с участием артистов Евгения Моргунова (Бывалый), Георгия Вицина (Трус) и Юрия Никулина (Балбес). Трое браконьеров — героев этой маленькой ленты в результате ужасных злоключений едва не лишились жиз-

ни, но все же — оборванные, грязные, оглушенные взрывом — уцелели и вскоре перекочевали в другую короткометражку Гайдая «Самогонщики», затем — в картину режиссера Эльдара Рязанова «Дайте жалобную книгу» и снова к Гайдаю в «Операцию «Ы».

Значит, в советской кинокомедии появились три постоянных персонажа. Род занятий их может меняться (в фильме «Дайте жалобную книгу» Трус, Балбес и Бывалый превратились, например, в продавцов, а в «Операции «Ы» снова стали тунеядцами), но прозвища, полученные ими при рождении, остаются неизменными, так же как их характеры. Трус никогда, видимо, не станет храбрым, а Балбес умным. Тем не менее, играя одних и тех же героев, актеры вовсе не повторяются.

Чем чаще видим мы на экране Юрия Никулина, тем больше загадок он нам задает, тем необъяснимей и противоречивей кажутся нам чувства, вызываемые его игрой. Он беспредельно серьезен в роли Балбеса: а в зале хохочут — уж очень забавны его фигура, его походка, его лицо. Но, когда в фильмах «Ко мне, Мухтар!» и «Когда деревья были большими» артист хочет, чтобы люди думали, грустили и волновались вместе с ним, мы перестаем смеяться и над фигурой, и над походкой, потому что видим его глаза. Это просто и непостижимо, как всякое настоящее искусство. И все-таки всегда хочется понять, как это делается.

Когда в цирке иллюзионист ошарашивает нас каскадом удивительных превращений, нам всегда любопытно, каким образом платок, только что разрезанный на мелкие части, стал целым, куда исчез шарик (уж не проглочен же он на самом деле?), и почему вдруг из пустого чемодана выпорхнула птица. Дай нам волю — мы в минуту распотрошим хитрое хозяйство фокусника, чтобы обнаружить второе дно у его чемодана, запасной платок, запрятанный в рукав, или какие-нибудь другие секреты.

А секреты искусства? Откуда берется у Юрия Никулина эта серьезность, когда он смешит? И почему нам так смешно, даже когда он просто молчит, просто ходит, просто существует на экране?

Конечно, эти секреты во многом чисто профессиональные. У Юрия Никулина есть преимущество, которого лишены другие киноактеры: работа в цирке. Цирк — с его традициями, складывавшимися веками, с репризами и сценками, которые остаются неизменными в течение долгого времени, с его публикой, реакция которой мгновенно сигнализирует артисту любую неточность, любую фальшь, — научил Никулина точности, филигранности. Он знает цену паузе, интонации, жесту, он понимает, что одна и та же реплика может пройти незамеченной, а может показаться очень смешной, если произнести ее чуть тише... или, наоборот, чуть громче... или чуть медленнее. Поэтому Юрий Никулин почти не знает промахов: цель, которую он перед собой ставит, и конечный результат чаще всего совпадают.

Однако сейчас хочется говорить не столько о чисто профессиональных секретах мастерства, сколько о том особом никулинском обаянии, благодаря которому артист мгновенно завоевывает симпатии зрителей. Вот они стоят перед глазами, персонажи Юрия Никулина — долговязые пьяницы, бродяги с печальными глазами, нелепые, странные люди. Отчего мы смеемся, увидев их на экране?

Пожалуй, причина — в той огромной искренности, какую вкладывает Никулин в любую банальность, сказанную его героем, в любой его жест и поступок.

В фильме Рязанова «Дайте жалобную книгу» есть такой эпизод. В ресторане под фикусом и плюшевыми занавесками кутят Бывалый, Трус и Балбес. Трус, поддев вилкой селедку, запевает, перефразируя известную песенку:

Рыбка, рыбка, где твоя улыбка,
Полная задора и огня...

Мы видим лицо Никулина. Он слушает Вицина вдумчиво, молчаливо, словно не

НЕПОДДАЮЩИЕСЯ

КОГДА ДЕРЕВЬЯ БЫЛИ БОЛЬШИМИ

замечая очевидной бессмыслицы этой песни. А потом с некоторой даже грустью (его, видимо, растрогала судьба рыбки) говорит

— Спиши слова.

И мы смеемся от неожиданности, потому что наша оценка только что пропетых куплетов вступает в веселое противоречие с искренней и серьезной растроганностью Балбеса.

Непосредственность — неплохая черта. Но непосредственность глупости делает эту глупость более очевидной и потому — более комичной. Юрий Никулин никогда не сгущает красок, не стремится преувеличить смешные качества своих героев, что, казалось бы, так свойственно комедии. Он преувеличивает лишь их искренность. Такой чистейшей, простодушной, незамутненной никакими сомнениями глупости, наверное, не встретишь в жизни. Герой Юрия Никулина — это действительно Балбес с большой буквы, настоящее произведение искусства, законченное и совершенное, и потому мы смеемся, увидев его на экране.

Может быть, наиболее наглядно своеобразие отношений, какие складываются у Юрия Никулина с его персонажами, проявилось в его единственной положительной и некомедийной роли — роли, которая при всей ее неожиданности была для артиста очень органичной. Вряд ли Юрий Никулин будет часто сниматься в серьезных картинах — дарование его чисто комедийное и пристрастие к этому жанру слишком очевидно. Именно поэтому очень хорошо, что ему удалось сыграть в таком фильме, где его герой лицом к лицу встретился с прежними и будущими персонажами Никулина и где артист мог устами своего героя высказать свое отношение к ним. Речь идет о фильме «Ко мне, Мухтар!». Герой картины Глазычев — проводник служебно-розыскной собаки. Почти треть своей жизни проводит он в розысках всякого рода преступников. Тем не менее он нисколько не озлоблен. Как удивительно Глазычев разговаривает с нарушителями

ПЕС БАРБОС И НЕОБЫЧНЫЙ КРОСС

ОПЕРАЦИЯ «Ы»

ДЕЛОВЫЕ ЛЮДИ →

закона: спокойно, просто, сочувствуя не себе — хотя он только что вернулся с опасного задания, — а им, потому что они неспособны к разумной жизни. Сколько бы воров ни переловил Глазычев на своем веку, не с людьми он борется, а за людей. Точно так же относится к своим персонажам и Юрий Никулин.

Кузьма из картины Л. Кулиджанова «Когда деревья были большими» совершенно заурядеи. Никакой тайны нет в прошлом этого человека, никакой особой жизненной философии, которая если не оправдывала бы его, то по крайней мере делала бы эту фигуру более значительной. Усилия милиционера или председателя колхоза, пытающихся вернуть Кузьму Кузьмича на путь истинный, очень благородны. Но стоит нам увидеть тоскливые, собачьи глаза Кузьмича, как возникает ощущение, что артист знает о трагедии этого запивохи гораздо больше, чем окружающие, да, пожалуй, и сам Кузьма Кузьмич.

Как правило, сцены перевоспитания не удаются в наших фильмах. Преображение такого закоренелого бездельника, как Кузьма Кузьмич, тоже, пожалуй, можно было бы назвать слишком поспешным, если б его играл не Юрий Никулин. Артист смог в подтексте сказать все то, что авторами фильма в самом его конце вынесено в прямой и несколько назидательный текст. Он не просто показал нам, что прежде Кузьма Кузьмич жил нечестно. В поведении опустившегося человека, в собачьей покорности, с которой он выносит удары судьбы, все время читается мысль актера о противоестественности, невозможности той жизни, какую его герой для себя выбрал. И это заставляет нас верить в преображение Кузьмы Кузьмича.

Но это — герой, не вполне отрицательный и не совсем комический. А как быть с

ОПЕРАЦИЯ «Ы»

другими персонажами Юрия Никулина — с теми, которые вряд ли когда-нибудь перевоспитаются и начнут новую жизнь? В «Операции «Ы» наша очередная встреча с Балбесом произошла на Зареченском колхозном рынке. В чудовищном вязаном колпаке, бог знает у кого и где добытом, в детской курточке, он стоит рядом со своим товаром — белыми кошечками-копилками. Торговлишка, видимо, подвигается плохо, да и замерз он уже порядком, но Балбес терпит, не жалуется. Вообще, старательность, даже какая-то трогательная прилежность, исполнительность — это основное качество Балбеса. Когда приятелям предлагают инсценировать нападение на склад, Балбес, пожалуй, более других воодушевляется этой затеей. Бывалого в основном интересует, сколько денег отвалит им завскладом. Трус, естественно, трусит и поминутно заглядывает в уголовный кодекс. Что же касается Балбеса, то он, конечно, и трусит, и заработать не прочь, но более всего он озабочен тем, как бы сделать свое дело хорошо, правильно, как надо.

Приоткрыв от усердия рот, он ловит каждое слово своего многоопытного наставника, хлопает глазами, старается все понять. Затем, ссутулившись от делового напряжения, он слоняется по комнате с какой-то кувалдой, сосредоточенно репетирует операцию взлома... Балбес абсолютно искренен и естественен во всех своих действиях и чувствах. Вот завскладом учит его, что водку, которую они найдут на полках, следует разбить. Этот простой совет рождает у Балбеса сложнейшую гамму переживаний.

— Разбить? — спокойно переспрашивает он (видимо решив, что ослышался). Затем— с теплотой и нежностью в голосе — уточняет: «Пол-литра?» Опровержения не поступает, и в голосе Балбеса уже безмерное удивление: «Вдребезги?» (припадок мрачного смеха). И, наконец, угроза: «Да я тебе за это!..»

Потом он будет с блатным воодушевлением петь под гитару: «Не жди меня, мама, хорошего сына», опрокинет на дорожку стакан кефира и в конце концов взломает-таки замок, причем от усердия подцепит своей кувалдой также и дверную ручку... В том, что героев «Операции «Ы» поймают, зритель нисколько не сомневается. И вот уже сторожиха «Бабка — божий одуванчик», связав приятелям руки, везет их в милицию. Вереница грабителей медленно шествует под ритм песенки «Не жди меня, мама, хорошего сына». Трус и Бывалый выглядят удрученными, а Балбес хохочет: наверное, его забавляет, что вот их связали и куда-то ведут. Эта идиотская ухмылка, мелькающая в клубах метели,— последнее, что мы видим.

Если мы попробуем разобраться в чувствах, которые вызывает у нас игра Никулина, то, пожалуй, мы должны будем признаться, что, несмотря на нелепый облик Балбеса, несмотря на подозрительные его занятия, конечно, не вызывающие нашего сочувствия, этот персонаж Никулина не только не отвратителен нам, но даже в чем-то симпатичен. Его старательность, непосредственность, деловитая суетливость вызывают наше сочувствие. При этом артист вовсе не стремится внушить нам фарисейскую мысль, что все мы — люди, все мы — человеки и каждого пожалеть нужно. Нет, не все — люди. Грусть по несостоявшейся человеческой личности — она неуловима, но постоянно присутствует, когда Юрий Никулин смешит, комикует, выставляет своего нелепого героя на всеобщее осмеяние.

Играя пьяниц, он, пожалуй, не задается целью обличить пьянство как таковое.

Его бродяги, пройдохи, воры ни в коей мере не существуют как типы, за которыми стоит какое-то общественное явление. Поэтому Никулин не рискует обобщать. Не за проступки перед обществом судит он своих героев (это сделают другие актеры и другими средствами). Его тревожит вина человека перед самим собой. Героев Никулина нельзя назвать типичными. Они, скорее, печальное отклонение от то-

го, чему служит Никулин, — от доброты, честности, человечности.

Как это достигается? Точными интонациями, паузами, жестами, отработанностью каждой реплики? Нет, это мироощущение. Ведь кроме законов мастерства существует и другое — жизнь, человеческая биография, дороги, пройденные однажды...

Юрий Никулин — это не только филигранное мастерство, трудолюбие, наблюдательность. Он рос и воспитывается среди людей, которые жили нелегко, но весело, увлеченно, и он принес с собой на экран законы доброго братства.

...В восемнадцатом году в маленьком городке Демидове, Смоленской области, открылся «Театр революционного юмора». Его директор был одновременно и режиссером и автором программ, а его жена — актрисой. Это были родители Никулина. Искусство смешного требует постоянной выдумки, говорит Юрий Никулин. В его семье выдумывали непрестанно. Выпускали семейную стенгазету. Отец писал для Юры смешные пьесы. На старых детских фотографиях Никулин с гитарой («представляет» какого-то смешного франта!), Никулин с приклеенной бородой, с половой щеткой, Никулин с тремя бутылками — прообразы его будущих ролей. Он всегда хотел стать артистом, верил в свою удачу и из армии, отвоевав финскую, писал: «Я надеюсь, счастье мяе не изменит и все будет хорошо. Я приеду в сентябре, и мы заживем счастливо». Шел к концу сороковой год. Впереди была Отечественная война...

Он защищал Ленинград, пережил страшные дяи блокады, потом освобождал Прибалтику, прошел всю войну: артиллерист и разведчик Юрий Никулин.

Можно было бы многое рассказать о его семье, члены которой не обязательно становятся артистами, но непременно — хорошими людьми; можно рассказать о том, как урывками, между гастролями или съемками, Никулин придумывает для своего сына целые многосерийные приключенческие фильмы в рисунках, — он и сценарист, и режиссер, и художник, разве что в данном случае не актер; можно рассказать о людях, которых всегда много рядом с Никулиным, о его отношении к искусству цирка и кино...

Начинается очередная съемка. Никулин приходит на студию, на него надевают какой-то несуразный наряд; уже наложен грим, сгибается спина, походка становится развинченной. Перед нами — Балбес. Это комическая маска, которую Никулину предстоит, вероятно, носить еще не раз. Но как в прорезях маски можно увидеть глаза человека, так и мы за всем, что бы ни делал и ни говорил Балбес, всегда разглядим душу артиста, его человечность и умную наблюдательность, его любовь к людям и желание видеть их честными, добрыми, справедливыми.

Т. Хлоплянкина

КОМИКИ МИРОВОГО ЭКРАНА

Сборник

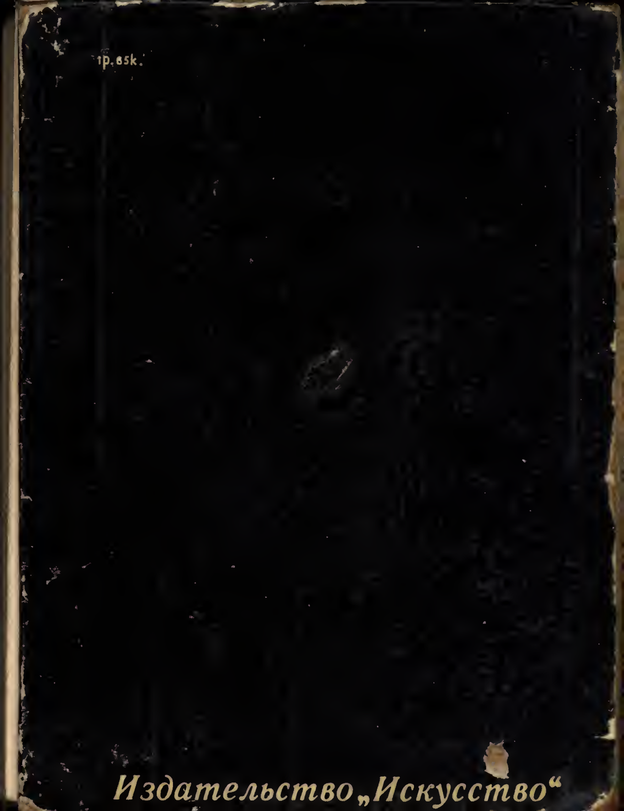
М., «Искусство», 1966, 288 стр., 778.

Редактор В. С. Головской. Художественный редактор Г. К. Александров. Технический редактор Е. Я. Рейзман. Корректор З. П. Соколова.

Подп. в печ. 21/I 1966 г. Форм. бум. 70×90/16. Печ. л. 18 (условных 21,06). Уч.-изд. л. 23,38. Тираж 350 000 экз. А 10 963. Изд. № 15 659. Цена 1 р. 65 к.

«Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25

Напечатано в Румынии
Полиграфический комбинат «Дом Скынтейи»
Бухарест, 1966


1р. 65k.
Издательство „Искусство“